

G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

DÉCEMBRE 1952



DOROTHY KENT HILL : FIVE PIECES OF EARLY GREEK ARMOR.
¶ PAUL-HENRI MICHEL : LA PSYCHOMACHIE (NOTE SUR LE CYCLE
BIBLIQUE DE SAINT-SAVIN). ¶ FREDERICK HARTT : MANTEGNA'S
MADONNA OF THE ROCKS. ¶ GUY DE Tervarent : LE VÉRITABLE
SUJET DU PAYSAGE AU SERPENT DE POUSSIN A LA NATIONAL GALLERY
DE LONDRES. ¶ WALTER HEIL : A BUST BY COYSEVOX IN THE DE
YOUNG MUSEUM, SAN FRANCISCO. ¶ FERNAND DAUCHOT : MEYER
DE HAAN EN BRETAGNE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALECH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

FIVE PIECES OF EARLY GREEK ARMOR

AT the very dawn of Greek history the poets sang of panoplied warriors. In Homer and in the lyric poets, the Greeks appear before us in shining armor. Simultaneously, the first ivory carvings, gems, bronzes, painted terra-cotta plaques and illustrations depict them arrayed in helmets, cuirasses and greaves, and brandishing spears and swords. The armor itself, in so far as it has been preserved for us, has the same rugged beauty as the poems and the same impeccable taste as all the artifacts which enriched the daily lives of the ancient Greeks. The small collection of Greek armor in the Walters Art Gallery, consisting of five good pieces heretofore unpublished¹, is presented here in order to emphasize the functional shapes, sturdy construction, and masterly decoration which were characteristically Greek.

The material used in Greek armor was light and offered little resistance to the ravages of time, being at best sheet bronze and at worst mere leather or wood. (Homer says silver, but no examples have been preserved.) In most cases the surviving specimens were discovered not upon battlefields but interred in graves with the owners or, in some instances, in sanctuaries where they had been dedicated in gratitude to beneficent deities. For dating this armor and localizing its manufacture not very much archeological information is available, for armor is always more or less standardized, changes slowly, and varies little from place to place. However, a rough skeleton of the development has been constructed. Evidence for the relative and absolute dates is derived in part from the decorations comparable to those on vases, sculpture and architecture, in part from the rather rare inscriptions recording the details of such a dedication as I have mentioned, or even merely the owner's name, and from the representations of armed warriors in datable Greek vase paintings.

1. Except for the "Island" or "Illyrian" helmet which was illustrated in the pamphlet, *Soldiers in Ancient Days* (1946).



FIG. 1. — VII-VI Century B.C. — Two "Corinthian" Helmets. — Walters Art Gallery, Baltimore, Md.

Nothing could be more striking in design than the two helmets belonging to the collection (fig. 1). They are called Corinthian not because the helmet was worn exclusively by Corinthian soldiers, but because for centuries it regularly appeared adorning the head of Athena on the obverse of the coins of Corinth, while another type was adopted for Attic coins². A Corinthian helmet is as smooth as the skull itself. It covers the ears completely, protects the nose by a long extension and the cheeks by sweeping cheekpieces, which grow out of the body without demarcation; at the front a very small area is cut away to expose the eyes, mouth and chin, this area being bounded by such strong lines as only a Greek could design. Usually the preserved specimens lack the means of attaching a crest, even a tem-

2. According to COUTIL, *Les Casques proto-étrusques* (1914) p. 11, the name is due to a certain helmet, marked as booty of Corinth, which was dedicated by the Argives at Olympia.

porary and perishable crest, although in vase illustrations the Corinthian helmets regularly appear elaborately crested³.

Of the Corinthian helmets there are two main variant types, both exemplified here. In certain cases the lower edge bends far out to the side; then a fairly deep notch in the lower edge below the ear divides back and side. A good example is the helmet shown at the right of our illustration (fig. 1)⁴. This helmet is undecorated and extremely stark and smooth, but it may not have looked so plain when new, for various types of decoration could disappear and leave no trace, particularly decoration of thin strips of embossed gold such as have been found together with helmets⁵. Around all the edges of this helmet are tiny pins set about 0.15 m. apart, just a little longer than the helmet is thick, and each slightly enlarged at both ends so as not to slip out. These pins were for the attachment of a lining.

3. The bronze part of a crest was excavated in Egypt: H. SCHAEFER, *Priestergräber und andere Grabfunde vom Ende des alten Reiches bis zur griechischen Zeit vom Totentempel des Ne-User-Re* (8. "Wis. Veröffentlichung d. d. Orient-Gesellschaft," 1908), pp. 140 f. It is of bronze, with holes for rivets to attach it to the helmet and holes for the addition of horse hair. See also "Arch. Anz." (1905), p. 30; "Olympia," IV, p. 166, pl. LXII.

4. Walters Art Gallery, No. 54.2304. Purchased, 1946. Brownish color; surface scraped very clean. Repaired with strips riveted at two places. Inner length from front to back: 0.19 m; inner width: 0.18 m. Cf. KROMAYER and VEITH, *Heerwesen und Kriegsführung der Griechen und Römer*, pl. 2, fig. 10; FURTWAENGLER, *Die Bronzefund aus Olympia*, p. 77; *Ausgrabung zu Olympia*, I, pl. XXXI; *Olympia*, IV, pp. 166 f. Nos. 1015 f., pl. LXII; SCHROEDER, "Arch. Anz." (1905), pp. 15 f., fig. 1, L. 16.

5. For example, FILOW, *Die archaische Nekropole von Trebenische* (1927), pl. XV, 1.



FIG. 2. — VI-V Century B.C. — "Illyrian" Helmet. — Walters Art Gallery, Baltimore, Md.

Helmets of this sort had a long history. They appeared at the very beginning of Greek civilization, and by the so-called Proto-Corinthian period they were already well developed with a clearly defined notch at the side, and invariably with the pins at the edges because the metal was so thin that it required the strengthening of a lining.

However, we need not assign a very early date to this helmet. The metal is fairly thick, and the lining, therefore, seems to have been an unnecessary feature—a survival from an older style. The back of the helmet (fig. 3 B) has a strong S curve in contrast to the broken curve with sharply offset lower edge which, as was established in Kukahn's thorough study of Corinthian helmets, was characteristic of the earliest periods⁶. A comparison with Kukahn's profile drawings suggests that our helmet belongs in his "Classical" period—the period after the suppression of the Proto-Corinthian pottery—at the end of the VII or the beginning of the VI Century B.C.

Our other Corinthian helmet—the one shown at the left of our reproduction (fig. 1)—is taller or, one should say, longer at the sides and back⁷. The lower edge does not project to the side. Instead of a deep notch between sides and back there is a long, shallow cutting of the lower edge just above each shoulder. The edge is decorated with a continuous border, a small bead pattern, a large bead pattern and a second small bead, all within raised lines. The existence of these patterns proves that we are seeing the outer surface of this helmet in its original state.

Historically, this kind of Corinthian helmet is later than the other. The lack of pins at the edge indicates that by the time such a helmet was invented the metal was being made thicker so that a lining was no longer essential⁸. Actually, as Kukahn has shown, helmets of this shape were first unlined and only later were linings reintroduced⁹. The sweeping S curve of the profile (fig. 3 A) is sufficient for dating this helmet in Kukahn's "Classical" period—the end of the VII or the beginning of the VI Century B.C. As such, it is about contemporary with the other Corinthian helmet, and exemplifies another Greek taste of the same age.

A totally different kind of helmet, and a fairly common one, is also illustrated here (fig. 2)¹⁰. This helmet has the simple shape of a cap with its edge turned out at the back to protect the neck from a downward blow (fig. 3 c) but without protec-

6. E. KUKAHN, *Die griechische Helm* (Marburg-Lahn, 1936), p. 34, *Profiltafel* 2, Nos. 80, 85, 91. Called by KUKAHN "Helm mit Seitenzwickel."

7. Walters Art Gallery, No. 23.2303. Purchased, 1946. Total height: 0.22 m; inner length from front to back: 0.205 m; inner width: 0.175 m. Large hole on left side, small hole at nape of neck; tip of right cheekpiece broken off. Cf. B. C. H., LXXIII (1949), pp. 439 f., No. 3, pl. XXIV; "Arch. Anz." (1940), p. 26, fig. 22; KUKAHN, *Op. cit.*, pl. 5, Nos. 6, 7. Lullies *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3 Folge, I (1950), p. 244.

8. RITCHER, *The Metropolitan Museum of Art, Greek, Etruscan and Roman Bronzes*, pp. 411 ff., No. 1530.

9. KUKAHN, *Op. cit.*, pp. 32 ff. *Profiltafel* 2, Nos. 55, 56.

10. Walters Art Gallery, No. 54.796. Purchased by Mr. Walters at unknown date. Inner length from front edge to back of neck: 0.21 m; inner width from ear to ear: 0.165 m; width of opening above face: 0.12 m; length of front edges of cheekpieces, 0.13 m; distance between lower points of cheekpieces: 0.058 m. Heavy bronze badly cracked, with numerous strips riveted as repairs.

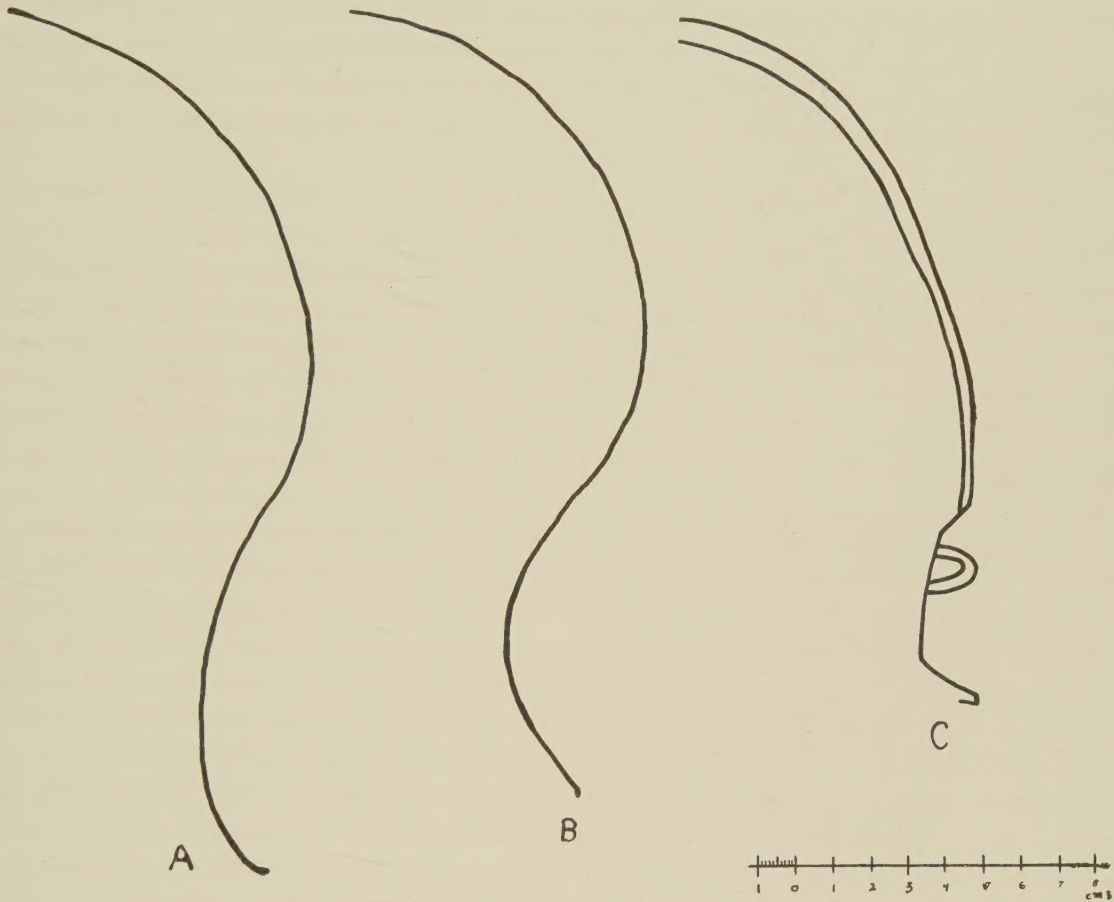


FIG. 3. — Profiles of the Helmets reproduced as fig. 1 and 2.

tion for the nose. Instead of the elaborately cut front there is a straight-sided opening, horizontal at the top. The cheekpieces have straight slanting fronts and curved bottoms and backs and at the lowest point of each is a hole for the attachment of a lining. A broad, raised band runs lengthwise of the head from near the front to near the back; this band is concave on its upper surface and is ornamented by three incised lines down the center and one incised line at each edge. The helmet is notched with a V beside each ear, just where the cheekpieces join the back of the helmet. Framing these notches and all the edges of the helmet is a border of three sunken lines with small beads between the first and second lines from the edge.

Unlike the other helmets, this one offers evidence of the attachment of the crest of perishable material. Very obviously the crest fitted into the depression in the raised band, and at the back of the helmet is a loop to which the end of the crest could be tied. At the front there may have been a knob for tying the other

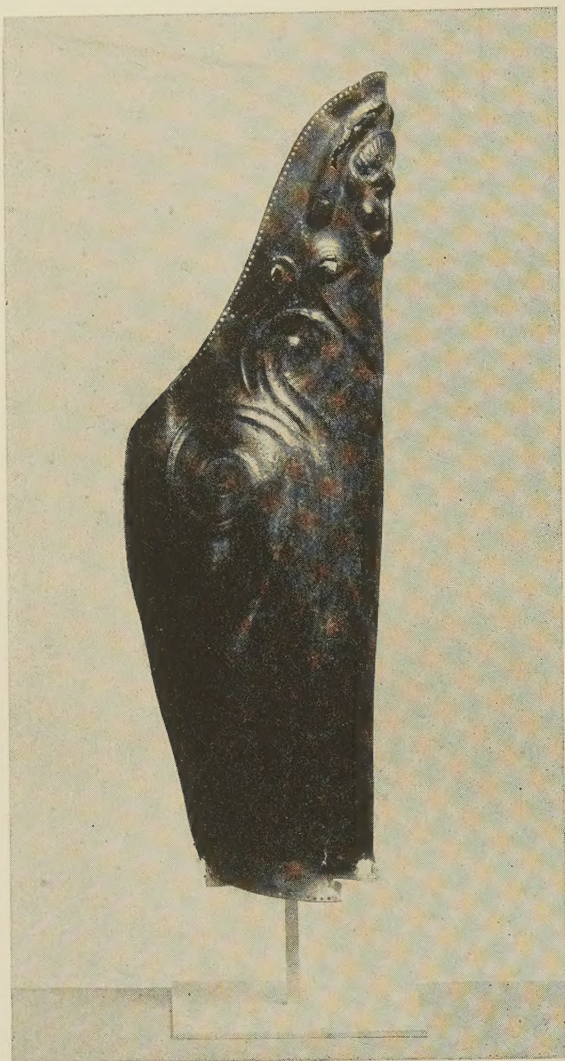


FIG. 4. — 550-500 B.C. — Left Greave.
Walters Art Gallery, Baltimore, Md.

end of the crest. The male bust now occupying this position was certainly added in modern times; other examples of this type of helmet have a knob at this point.

Many helmets of this general type are preserved. They were in vogue throughout the VI Century and into the V¹¹. In an exhaustive study of the subject, Schröder isolated a subdivision which he called Form 4, the work of one artisan, and to this group our helmet certainly belongs¹². All specimens of Form 4 are identical, even in the borders and the triple incised lines running lengthwise of the head and in the two holes at the lower corners of the cheek-pieces. Although the whole group was once considered to be of Greek island manufacture¹³, Schroeder suggested that Form 4 helmets really come from the northern Balkans. His supposition has since been substantiated by the discovery of two examples at Trebenischte¹⁴. According to Schroeder's scheme, Form 4 was a fairly late development, and we should therefore date our helmet somewhere near 500 B.C.

The most distinctly Greek of all the pieces of partial armor was the greave.

Like the helmet, the greave could be very beautifully decorated, and the Walters Collection has a fine example (fig. 4, 5 and 6)¹⁵. That it belongs on the left leg is apparent from the curve of the central

11. SCHROEDER, "Arch. Anz." (1905), p. 18, fig. 5; FURTWAENGLER, *Olympia*, IV, p. 171, No. 1030, pl. LXII; KUKAHN, *Op. cit.*, pp. 53 f., pl. 5, fig. 6-8.

12. SCHROEDER, "Jahrbuch d. d. Arch. Inst.," XXVII (1942), pp. 341 ff., *Beilage* 16.

13. *British Museum, Guide to the Exhibition illustrating Greek and Roman Life* (1929), p. 76 and p. 73, fig. 63.

14. FILOW, *Op. cit.*, pp. 84 f., Nos. 119, 120, fig. 99 and pl. XV, 2. See also the example from Olympia published as Illyrian by HAMPE and JANTZEN, "Jahrbuch d. d. Arch. Inst.," LII (1937), *Bericht über der Ausgrabung in Olympia*, pl. 10. KUKAHN, *Op. cit.*, pp. 54 ff., calls this type North Balkan and dates the group in the late VI and the V Centuries B. C.

15. Walters Art Gallery, No. 54.2336. Purchased, 1949. *Sale of the Estate of the Late Joseph Brummer*, pt. II, May 11, 1949, No. 183. Surface scraped. Very thin fabric. Part of lower edge missing; also, holes through higher parts of the repoussé. Height: 0.405 m.

line. Its mate is irretrievably lost. The metal is very thin and still springy, for the greave was designed to be held in place simply by the spring of the metal over the calf of the leg. (For purposes of modern mounting the edges have been drawn together at the back with wire; originally they were separated by some distance and could be sprung farther apart during the act of donning the armor). The lower edge slopes down at the front and the upper edge is cut to magnificent ogival curves as it rises in the center to form a long tongue calculated to protect the knee cap without stiffening the knee. Around all the edges—at top and bottom and along the two vertical edges at the back—there are tiny holes to which an inner lining, probably of leather, was sewn.

The decoration, worked in repoussé with fine incision, imitates the form of the leg, yet, with typical Greek initiative, develops fascinating plant, animal and abstract designs from these forms. The bone of the knee cap is repeated in the lion's mask. Above the mask are two large sausage-like projections which only vaguely suggest the mane. At the very tip of the lion's nose there are incised petals growing out of the central division of the greave, but seeming at first glance like the lion's whiskers. From the ears diagonal lines slope down toward the center, suggesting the cords of the neck, while farther away are diagonal lines ending above in spirals, below in buds. Upon inspecting the sides of the greave one observes the muscles of the calf outlined by broad and narrow lines which develop at the top into spirals, tendrils with buds, and a snake, complete with scales and fangs. There are differences in treatment between the outside and the inside of the leg. The grace of both patterns is such as can hardly be equaled in the whole repertory of Greek ornament.

This greave belongs in a series of well-known decorated pieces. Most famous is a pair of greaves in the British Museum which is known to have come from Ruvo, in South Italy. It has been



FIG. 5. — 550-500 B.C. — Left Greave.
Walters Art Gallery, Baltimore, Md. (Front view).

dated about 540 B.C.¹⁶ The sides are treated very much as on our greave, but on the front is a Gorgon whose broad, ugly face is placed exactly over the knee cap. From Kul-Oba in Russia there comes another, with literal imitation of the muscles of the calf and with the face of the Gorgon over the knee cap¹⁷. Below the Gorgon's chin are incised petals, like those which touch the tip of our lion's nose, and there are diagonal lines at the sides which seem to frame a flower growing from the shin bone. Also, above the face there appear again the curious unshaped pieces that are found over our lion's head; this time they seem to be the hair of the Gorgon, as it is often represented on vase paintings. On the whole, this greave from Russia would seem to be a not too remote ancestor of ours, since it uses the plant and animal motives more consistently and more logically.

Further, there is a very handsome example of which the provenience is not recorded but which can be deduced to have come from Olympia by the dedicatory inscription, in good archaic writing, to Olympian Zeus¹⁸. The top is broken off; the sides show in repoussé a snake together with tendrils and lines forming a design not unlike ours, but smaller. Still closer are parallels from the Olympia excavations, both the old and the new¹⁹. One greave, found at Olympia in 1937, is so very like ours as to suggest that it is the same piece²⁰. Actually, there is a broken area in back at the bottom, facing the inside of the leg, coming where our greave is still intact, and furthermore, our greave is considerably larger.

And so the circle to which our greave belongs is established without either its precise date or its exact point of origin being known. Neither South Italy nor South Russia could be the place of manufacture, and those regions are among the many to which Greeks regularly exported their wares. Dedication at Olympia is no proof of point of origin, for warriors from all over the civilized world bestowed gifts and recorded their gratitude at Olympia. In no case is there precise external evidence for dating this group of greaves, but that they all were made by the same armorer is likely. That he was a talented Greek of the second half of the VI Century B.C. is probably all we shall ever know about him.

The remaining item, though far from beautiful to look upon, is the rarest and the most important²¹. It is the guard for the right ankle, made of springy bronze, undecorated (fig. 7). Its purpose, to protect the Achilles tendon, is quite obvious;

16. "J. H. S.," (1885), p. 284; WALTERS, *Catalogue of Bronzes in the British Museum*, p. 351, No. 2860; "A. J. A.," LIII (1949), pl. XVIII, 3.

17. REINACH, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. XXVIII, Nos. 7, 8.

18. HAGEMANN, *Griechische Panzerung* (1919), p. 156, fig. 151.

19. "Jahrbuch d. d. Arch. Inst.," LIII (1938), II *Bericht über die Ausgrabung in Olympia*, pp. 98 ff., and especially pl. 40, right. Cf. "Leonidas" statue, BRUNN-BRUCKMANN, *Denckmäler* text to pl. 776-778, fig. 1-4.

20. "Jahrbuch d. d. Arch. Inst.," LII (1937), *Bericht über die Ausgrabung in Olympia*, p. 54, pl. 5, left. Ht., 34 m.

21. Walters Art Gallery, No. 54.2337. Purchased, 1949; *Sale of Estate of the late Joseph Brummer*, *Loc. cit.* Height at back: 0.125 m; opening between front edges: 0.075 m; width through ankle: 0.117 m. Yellowish bronze, scraped, but with traces of green remaining. Split at various points.

the shaping to fit the back of the foot and the elongation of the center back at the top make it quite clear. Momentary surprise at the great size is understandable; actually, the piece was sold as a horse muzzle. Upon reflection one realizes that a guard over the ankle, in order not to chafe the flesh over the ankle bones and not to stiffen the ankle, must be provided with an extremely thick pad, even a cushion, which would be attached within by stitches through the holes at the edges of the bronze.

Since there is no decoration, and since similar pieces are too few to allow the establishment of a chronology of forms, the date of this ankle guard must remain in doubt. Difference in fabric prevents its being assigned to the same suit of armor as the greave with which it was sold. A piece which resembles it and which is included in the British Museum's exhibition of Greek and Roman life was assigned to South Italy and to the IV Century B.C. on the theory that such guards were worn after long greaves went out of fashion²². However, decorated guards which must be assigned to the VI Century have been found at Olympia²³. The Greek name for such objects, ἐπισφύρια, occurs in the *Iliad*. Furthermore, the greave and the ankle guard are by no means mutually exclusive; they should be worn together²⁴. It is best not to try to date this ankle guard or to guess in what battle it might have been worn.

Even without including the ankle guard, this collection spans in date all of early Greek history. When the Corinthian helmets were made, the age of the



FIG. 6. — 550-500 B.C. — Left Greave.
Walters Art Gallery, Baltimore, Md.

22. *British Museum, Guide to the Exhibition Illustrating Greek and Roman Life* (1929), pp. 86 f., fig. 84.

23. "Jahrbuch d. d. Arch. Inst.," LIII (1938), II Bericht über die Ausgrabung in Olympia, pp. 100 ff., fig. 63, pl. 43; HAGEMANN, *Griechische Panzerung*, p. 139 fig. 153.

24. FURTWAENGLER, *Olympia*, IV, pp. 160 f.

tyrants was just beginning and the martial songs of Tyrtæus were still new in Sparta. By the time of the other helmet and the greave, such tyrants as Polykrates of Samos and Periander of Corinth had come and gone, and the Peisistratids of Athens were on the way out. The helmet and greave would have seemed old-fashioned at the Battle of Marathon, but could conceivably have been worn there. Such is the spread of history represented by these five pieces of Greek armor.

DOROTHY KENT HILL.



FIG. 7. — Right ankle guard. — Walters Art Gallery, Baltimore, Md.

LA PSYCHOMACHIE

THÈME LITTÉRAIRE
ET PLASTIQUE

(NOTE SUR LE CYCLE BIBLIQUE DE SAINT-SAVIN)

LES historiens de l'art médiéval désignent habituellement sous le nom de « psychomachie » un groupe, sculpté ou peint, de deux personnages combattant, dont l'un figure un vice et l'autre une vertu. Les psychomachies sculptées sont particulièrement nombreuses dans les régions poitevine et saintongeaise. Le thème ne varie guère, le sculpteur représentant presque toujours l'issue du combat, c'est-à-dire la victoire de la vertu qui porte un coup mortel au vice déjà terrassé et foulé aux pieds. Plus libre et moins astreinte à des nécessités de mise en place, la peinture offre parfois une autre phase du combat. A Tavant (peintures de la crypte), le monstre rougeâtre qui figure le vice est encore debout en face de la vertu, farouche guerrière casquée, armée d'une lance et revêtue d'un haubergeon (fig. 1).

Peintures et sculptures s'inspirent de la *Psychomachie* de Prudence — et aussi de ses imitations, car Prudence n'est pas seulement la source d'une iconographie, mais celle d'un genre littéraire qui sera cultivé jusqu'à la fin du moyen âge. Les deux derniers chants du poème d'Alain de Lille intitulé *Anticlaudianus* (ouvrage célèbre en son temps, au XII^e siècle, et encore lu aux XVI^e et XVII^e comme en témoignent quatre éditions imprimées) ont pour sujet le combat des vertus.

Cet exemple est loin d'être unique. Mais il est important de noter :

1^o Que ces expressions poétiques et plastiques traduisent une pensée qui relève d'abord de la philosophie ou de la religion. S'il existe des poèmes, des peintures et des sculptures décrivant ou représentant le combat des Vertus et des Vices, c'est parce

que, bien avant Prudence et longtemps après lui, des philosophes et des théologiens ont médité les problèmes du bien et du mal, du combat intérieur et de la nécessité pour l'âme de mener ce combat afin d'obtenir son salut;

2° Que, dans le domaine des arts plastiques, cette pensée dominante — et presque obsédante — du combat intérieur a inspiré un grand nombre d'œuvres, en dehors de celles que nous nommons des « psychomachies » au sens étroit du terme.

L'art roman abonde en figurations symboliques de la lutte des deux principes : vertus guerrières, mais aussi anges et saints guerriers, vainqueurs de démons ou de monstres; triomphes du Christ, descentes aux limbes; et enfin épisodes empruntés à la légende dorée ou à la Bible et contenant des allusions parfois transparentes, parfois au contraire difficilement déchiffrables, au combat que se livrent en chacun de nous Dieu et Satan.

Un exemple remarquable de ces psychomachies allusives est le cycle biblique de Saint-Savin. Ce vaste ensemble comprend environ trente-cinq sujets tirés de la Genèse et de l'Exode. La période qu'ils illustrent commence à la Création et se termine par la remise à Moïse des tables de la Loi. Un champ chronologique aussi étendu offrait le choix entre un grand nombre d'épisodes. Or, il est frappant que tous ceux que le peintre a retenus ont ceci de commun qu'ils se rapportent soit directement, soit symboliquement à la lutte du bien et du mal : la *Tentation*, la *Chute*, le *Premier Fratricide*, le *Déluge*, la *Tour de Babel*, l'*Histoire d'Abraham*, celle de *Joseph*, le *Passage de la Mer Rouge*. Partout apparaît le Mal dressé contre la volonté divine ou vaincu par elle, triomphant ou châtié. Il n'est pas surprenant, dira-t-on, que des sujets tirés de la Bible puissent être interprétés de la sorte. Cette opposition des deux principes, cette lutte entre le Seigneur et une humanité souvent en révolte, n'est-ce pas un des thèmes les plus constants de l'Écriture (au moins dans l'Ancien Testament)? Mais la psychomachie est le combat du bien et du mal *dans l'âme* et non dans l'univers. Combat de deux principes sans doute, mais en nous, dans le champ clos de l'être humain. La psychomachie est un aspect de la vie intérieure et une condition du salut; et dès lors comment soutenir qu'elle pouvait se transposer en un récit d'événements dont la littéralité n'était pas mise en doute et dont le caractère historique était article de foi?

Cette objection sera facilement écartée si l'on veut bien se souvenir de la multiplicité des interprétations que le moyen âge donnait du texte biblique, où l'on distinguait notamment un sens *littéral*, un sens *typologique* (en ce qui concerne l'Ancien Testament, considéré tout entier comme une préfiguration du Nouveau), un sens *mystique* et enfin un sens *moral*. C'est à ce dernier que nous nous arrêterons. Il suffira de nous reporter aux interprétations *morales* des commentateurs, des sermonnaires ou même des poètes et de les confronter avec nos peintures pour retrouver dans celles-ci l'illustration d'une exégèse courante et d'un enseignement familial.



FIG. 1. — La Psychomachie, fresque. — Crypte de Tavant.

Il serait absurde de prétendre donner « la clef » du cycle biblique de Saint-Savin ! Au moins faudrait-il dire *une* clef, car nous sommes ici en présence d'un de ces chefs-d'œuvre que les commentaires n'épuisent pas. Les grandes constructions



FIG. 2. — La Création des astres, fresque. — Saint-Savin, Toulouse.

J'aurais voulu étudier de ce point de vue l'ensemble de la voûte de Saint-Savin, mais remettant à plus tard un exposé qui serait trop étendu, je me bornerai à quelques exemples.

Les textes sur lesquels je m'appuierai sont empruntés principalement à Prudence, à Guibert de Nogent et à saint Bernard.

Création et paradis terrestre. — L'œuvre des six jours devait occuper deux compartiments de la voûte. Le second n'a plus trace de peinture. La fresque qui décore le premier est partagée en deux motifs dont l'un est peu lisible. L'autre représente la *Création des Astres* (fig. 2). Le Seigneur, tournant sa face vers un ciel figuré sous l'aspect de cercles concentriques, laisse échapper de ses mains, qui font encore

du moyen âge, qu'elles soient idéologiques, poétiques ou plastiques, ont souvent ce caractère de polyvalence, dont la *Divine Comédie* offre l'exemple le plus frappant. Les peintures de Saint-Savin, comme le texte biblique qu'elles illustrent, sont susceptibles de plusieurs gloses¹. Je crois néanmoins ne pas m'avancer trop en énonçant :

1° Que, de tous les sens qu'on peut leur donner, le sens moral étant le plus à la portée de la masse des fidèles devait avoir la préférence des interprètes autorisés;

2° Que, sur ce plan moral, le thème qu'imposent les sujets choisis est celui du combat intérieur.

1. L'interprétation *typologique* ne serait pas moins plausible que l'interprétation *morale*, étant donné le choix des épisodes représentés, parmi lesquels figurent les deux grandes œuvres de délivrance, l'*Arche de Noé* et le *Passage de la mer Rouge*, thèmes apparentés et relevant de la typologie baptismale. Voir, sur ce point, JEAN DANIELOU, *Sacramentum futuri, Etudes sur les origines de la typologie biblique*, Paris, 1950, pp. 132 et sq..

le geste de les soutenir, les deux luminaires du jour et de la nuit. Ses pieds sont posés sur une terre de couleur ocre, déjà ornée de végétation.

L'opposition du ciel et de la terre, que la composition rend très sensible, ces deux mondes, également compacts, étant séparés par une zone incolore et vide, est paraphrasée comme suit par Guibert de Nogent, dans ses *Moralia Geneseos* (première moitié du XI^e siècle) : « *In principio creavit Deus cælum et terram. In principio conversionis nostræ intra nosmetipsos in duo quædam sibi valde contraria dividimur, quæ in nullo bene vivente pacem vel momentaneam inter se ut puto reperiri possunt habere. Sunt autem caro et spiritus.* » (« Au commencement de notre conversion, nous sentons en nous un combat de deux choses qui sont contraires l'une à l'autre et qui ne peuvent jamais être en paix, pas même un seul moment, dans celui qui vit bien. Ces deux choses sont la chair et l'esprit. ») Ainsi, dès les premiers mots de son commentaire, Guibert en affirme l'intention morale et laisse même deviner que sa description des phénomènes moraux concernera avant tout la vie intérieure de l'homme et son combat intérieur. Au début du Livre Saint, la terre et le ciel s'opposent comme la chair et l'esprit.

Le *Paradis terrestre* comporte trois scènes : la *Création d'Eve*; *Dieu présente Eve à Adam*; *Eve et le Serpent*. Dans ce dernier morceau, la femme, déjà pécheresse d'intention, tend la main pour saisir le fruit défendu. La tentation et la chute sont figurées en un raccourci saisissant. Le thème se rattache trop directement à celui du combat de l'âme pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Quant à la composition précédente, on y remarque surtout la parfaite ressemblance d'Adam et d'Eve, également barbus. Cette singularité a été expliquée de deux manières : Eve avant le péché portait la barbe, signe de perfection, ou le fresquiste,



FIG. 3. — Le Meurtre d'Abel, fresque. — Saint-Savin, Toulouse.

voulant déplacer un personnage, a peint une Eve sur un Adam déjà exécuté; la retouche, faite à sec, est tombée et le premier personnage a reparu. Cette dernière opinion, à laquelle je m'étais d'abord rallié, me paraît aujourd'hui moins vraisemblable que la première. Ce repentir m'est suggéré par la lecture des anciens commentateurs du texte biblique. Guibert, entre autres, fait de la nouvelle forme d'Eve un symbole de la chair et du péché. Avant la chute, l'homme était indifférencié; après la chute, l'humanité se partage en deux sexes : « *Primo in homine quædam fuit identitas; sed ex peccati poena accidit demum diversitas ut in duo dividetur humanitas.* »

Caïn et Abel. — Le sujet est traité en trois épisodes : les *Deux Offrandes*, le *Meurtre d'Abel* (fig. 3) et la *Malédiction de Caïn*. Sans mettre en doute l'historicité de ces événements et tout en respectant le sens littéral de leur narration, les artistes, ainsi que les clercs qui les dirigeaient et que les fidèles auxquels ils s'adressaient, leur attribuaient une valeur de symboles. Caïn, que saint Basile nommait « le premier disciple du démon », apparaissait comme une personnification du Mal. Saint Augustin le désigne comme le « fondateur de la cité des méchants » et le Nouveau Testament (épître de Jude) dit des méchants qu'« ils suivent la voie de Caïn ». Quant à sa victime, elle est une figure du Bien, et par là s'explique la haine fraternelle. C'est la vie pure et la piété d'Abel, dont Dieu agréa le sacrifice, qui allumèrent dans le cœur de Caïn la jalousie et la haine. Il tua son frère, dit saint Jean (Ep. I, iii, 12) « parce que les actions de son frère étaient justes ». Mais allons plus loin. Abel et Caïn ne sont pas seulement des symboles du Bien en soi et du Mal en soi, mais du bien et du mal en nous, en chacun de nous. Comme ces couples formés d'une vertu et d'un vice personnifiés et combattant, les deux frères ne sont pas deux personnages, mais un seul, qui est l'Homme. L'épisode des deux offrandes signifie que Dieu accepte le bien qui est en notre âme et refuse le mal; de ce refus, le mal se venge par un meurtre qui signifie sa victoire — une victoire sans lendemain, car le meurtrier ne survit que sous la malédiction divine.

Rappelons, d'autre part, que l'*Hamartigénie* de Prudence, poème dont le sujet est (comme son titre l'indique) l'origine du Mal, s'ouvre par un récit du meurtre d'Abel. Cette paraphrase poétique du texte de la Genèse est suivie d'un commentaire dont l'intention précise est antimarcionite et qui se termine par une assimilation de Caïn à la chair et d'Abel à l'esprit. La chair, source de toute faute, après avoir détruit l'âme en l'incitant à nier l'unité de Dieu, triomphe par le meurtre de son frère l'Esprit : *Caïn triumphat morte fratris halitus.*

Abraham délivre Lot. — Sans nous arrêter aux peintures consacrées à l'histoire de Noé et à la Tour de Babel (non qu'elles ne soient susceptibles d'une interprétation psychomachique, mais parce qu'une telle interprétation exigerait de trop longs développements), nous arrivons au cycle d'Abraham et à cet épisode central qu'est

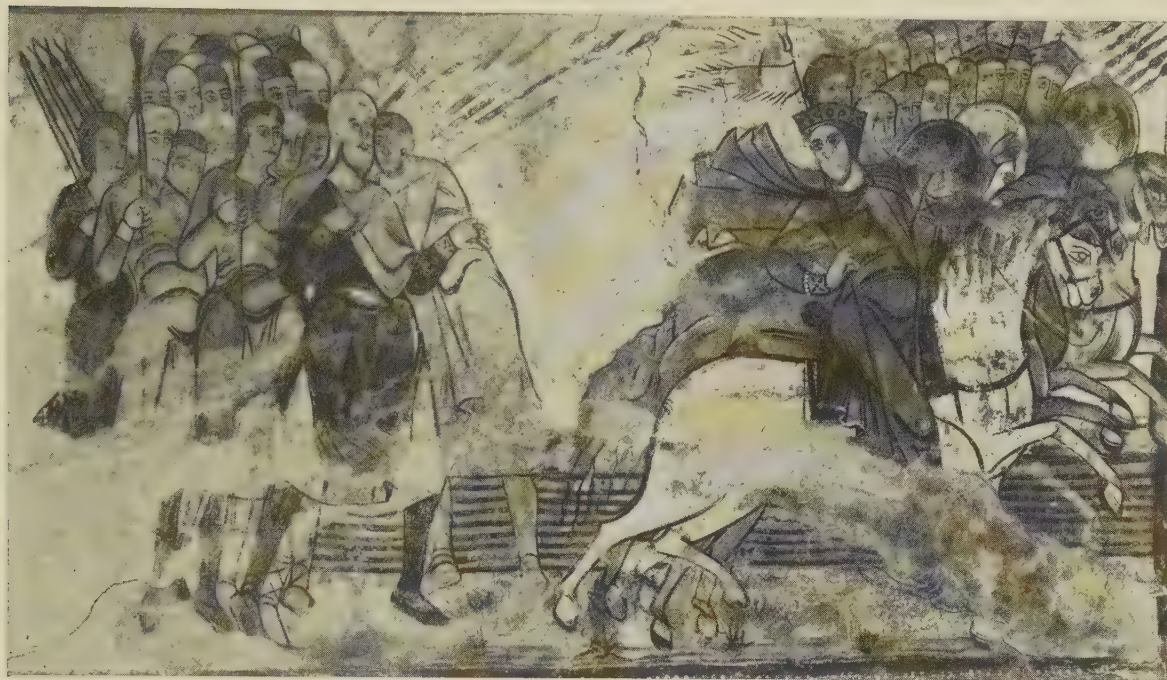


FIG. 4. — Abraham délivre Lot, fresque. — Saint-Savin, Toulouse.

la délivrance de Lot, immédiatement suivi de la rencontre avec Melchisédech, puis avec les Anges (fig. 4). Cette fois encore, c'est à Prudence que nous devons nous référer² : « Un jour, des rois orgueilleux avaient vaincu et fait prisonnier Loth... Abraham arme ses serviteurs pour attaquer l'ennemi qui se retire. Lui-même tire son épée et, inspiré par Dieu [littéralement « plein de Dieu » — *plenus Deo*], ces rois superbes, alourdis par le poids de leur butin, il les bouscule... leur fait mordre la poussière... Abraham revient chez lui avec la gloire d'avoir recouvré l'enfant de son frère... Encore tout sanglant d'un tel carnage, il reçoit les mets célestes des mains d'un prêtre, d'un roi-prêtre de Dieu... Melchisédech... Bientôt aussi trois anges aux formes différentes [littéralement : « une triforme trinité d'anges » : *triformis angelorum trinitas*] rendent visite à la hutte du vieillard; et Sara est stupéfaite de voir la fonction de la jeunesse féconde s'établir dans ses entrailles déjà flétries; elle est mère... »

Cette description, à laquelle le fresquiste semble s'être reporté plutôt qu'au texte biblique (lequel ne rapproche pas de façon aussi immédiate la rencontre avec Melchisédech et l'apparition des anges) est suivie d'une glose qui termine la Préface, en explique la signification et annonce le combat des Vertus, sujet du poème : « Ceci », dit Prudence, « est une préfiguration que notre vie doit retracer avec exac-

2. Prologue de la *Psychomachie*, vers 15 et suiv. (trad. CH. LAVARENNE).

titude. » Sara, c'est notre âme. Elle n'enfantera une descendance légitime, c'est-à-dire de bonnes pensées et de bonnes œuvres, que lorsque notre esprit aura vaincu ses ennemis, qui sont les mauvais penchants³.

La délivrance de Lot n'est pas simplement un thème dont le symbolisme peut nous orienter vers le combat intérieur; il nous met à la source même de l'inspiration psychomachique.

Joseph vendu à Putiphar. — Notre quatrième exemple sera emprunté au cycle de Joseph, le plus abondamment traité à Saint-Savin avec celui de Noé. Il se développe en huit scènes dont nous retiendrons seulement celle qui illustre le verset 36 du chapitre XXXVII de la Genèse : « ... *Madianitæ vendiderunt Joseph in Ægypto Putifar eunucho Pharaonis, magistro militiæ.* » (« Les Madianites vendirent Joseph en Egypte, à Putiphar, eunuque de Pharaon, maître de la milice. ») L'interprétation psychomachique de cet épisode, loin de s'imposer — comme c'était le cas pour la *Délivrance de Lot* — semblerait assez arbitraire si nous n'avions pour la soutenir le texte des *Moralia Geneseos* de Guibert de Nogent. Cet auteur, fidèle à un parti pris auquel nous sommes sans doute bien étranger, mais dont nous devons comprendre qu'il ne soulevait de son temps aucun scrupule, voit encore dans le personnage de Putiphar une personnification du Mal : eunuque, parce que « stérile de tout bien », maître de la milice, puisque « prince de l'armée des vices ». *Eunuchus est, et magister militiæ, quia ab omni bono sterilis est, et totius vitiorum exercitus princeps.* Notons que l'expression « *vitiorum exercitus* » rappelle le *vitiorum acies* de la psychomachie. Ces formules sont familières à tous les imitateurs de Prudence.

Le char de Pharaon englouti. — Nous en arrivons enfin au *Passage de la mer Rouge* (fig. 5), ou plus exactement, car le fresquiste n'a pas représenté les Hébreux mais leurs ennemis, à l'engloutissement du Pharaon et de son armée (Exode, chap. XIV). Nous sommes cette fois en présence d'une donnée typologique, c'est-à-dire d'une préfiguration du Nouveau Testament : les eaux de la mer Rouge annoncent et symbolisent celles du Jourdain. Au XI^e et XII^e siècles, les interprétations typologiques de la Bible étaient aussi en honneur que les commentaires moraux (les commentaires mystiques n'apparaîtront qu'un peu plus tard). Saint Bernard, dont il est superflu de rappeler quelle influence il exerça sur l'iconographie chrétienne par sa prédication et ses écrits, abonde en confrontations entre l'Ancien et le Nouveau Testament. « Le mystère de la Rédemption », dit-il dans son 39^e sermon sur le *Cantique des Cantiques*, « a été montré par avance dans la sortie de la mer Rouge, qui donna passage au peuple de Dieu et en même temps le vengea de ses ennemis. Le baptême est clairement exprimé parce que le baptême sauve les hommes et *submerge les crimes* ». Ces derniers mots me paraissent éclairer d'une vive lumière le sens de

3. Cf. CH. LAVARENNE, trad. et notice. Ed. de la Coll. Budé.

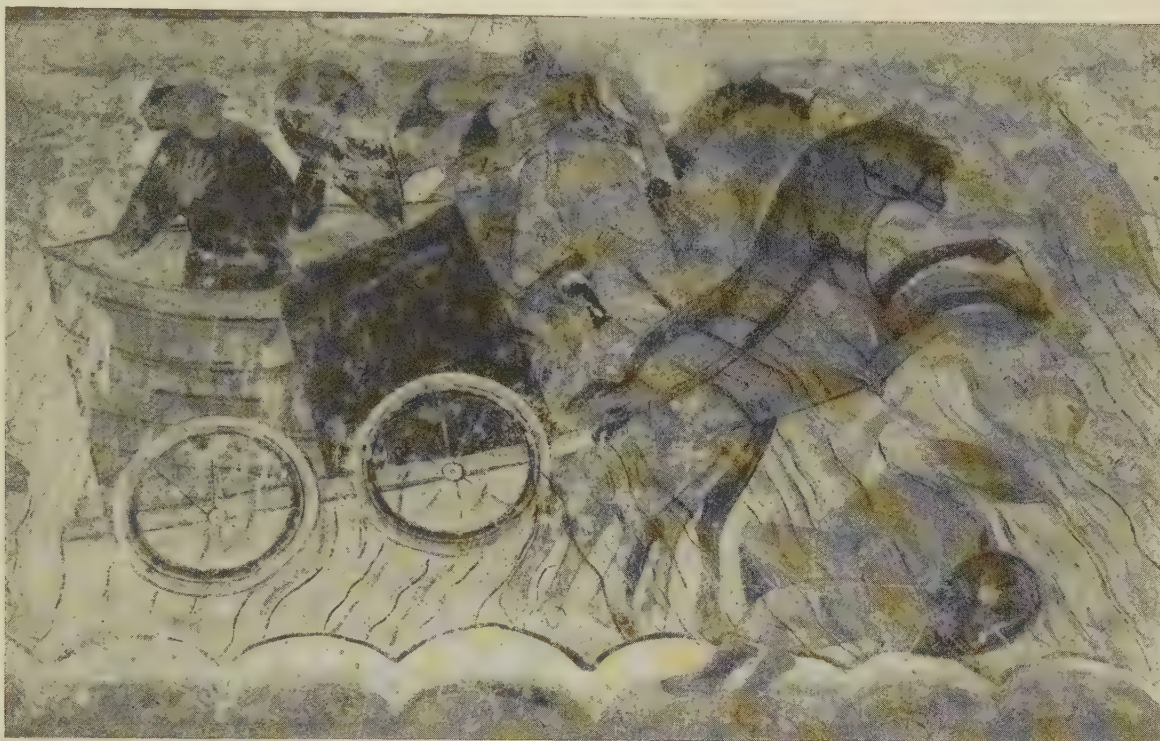


FIG. 5. — Le Char de Pharaon englouti, fresque. — Saint-Savin, Toulouse.

l'événement représenté par le fresquiste de Saint-Savin — événement qui, déjà, avait été assimilé par Prudence à « la déroute du peuple des vices » (*Psychomachie*, vers 650 à 664). L'armée de Pharaon, c'est cette « armée des vices » dont Putiphar était le chef.

Je ne crois pas que le passage cité de saint Bernard ait jamais été rapproché des peintures de Saint-Savin et sans doute est-ce moins par un oubli que par un scrupule fort légitime et que j'ai moi-même éprouvé. Saint Bernard, né en 1090, n'a commencé sa prédication que vers 1120, et si l'on fait remonter aux toutes premières années du XII^e siècle l'exécution de la fresque, le sermon lui serait postérieur de quelque vingt ans. Les deux œuvres n'en sont pas moins presque contemporaines ; exprimant l'une et l'autre des idées alors très répandues, elles pouvaient s'inspirer de sources communes (ne serait-ce que du poème de Prudence). Au surplus, l'épisode de la mer Rouge, venant après le meurtre d'Abel, la délivrance de Lot et la vente de Joseph à Putiphar, s'insère parfaitement dans le cadre d'une vaste psychomachie. Ces soldats engloutis avec leur prince ne sont qu'en apparence des hommes. En réalité ils sont les crimes des hommes. Ils sont nos fautes. Mais cette fois, dans le combat intérieur, la Grâce intervient qui nous assiste. Sous le flux de ses eaux bienfaisantes les péchés sont anéantis, et voici la revanche du Bien, attendue depuis les

premiers jours du monde, obtenue enfin par le secours de Dieu et par les effets du baptême⁴.

Quant aux intentions des auteurs de la fresque ou de leurs inspireurs directs, nous nous garderons d'une conclusion trop affirmative.

PAUL-HENRI MICHEL.

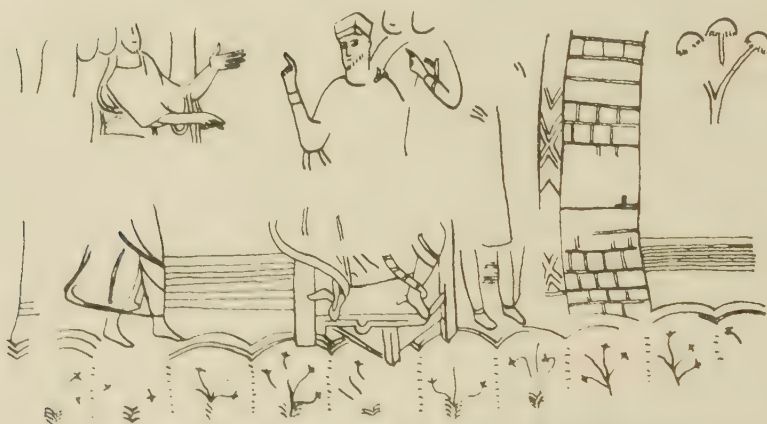


fig. 6 — Le Serpent d'Aaron, dessin d'après la fresque de Saint-Savin, Toulouse.

4. Dans la première scène, peu lisible, du cycle de l'Exode, immédiatement avant le *Passage de la mer Rouge*, les archéologues ont reconnu longtemps l'illustration du verset : « Dans la nuit Pharaon appela Moïse et Aaron et leur dit : Levez-vous, sortez du milieu de mon peuple... » (Exode, XII, 31) (fig. 6). Cependant la présence, entre Pharaon et Moïse, de deux grands serpents (presque effacés, mais dont on distingue encore les queues enroulées autour des pieds du monarque) a suggéré à M. André Grabar une autre interprétation de la fresque. (Cf. *Observations sur les fresques de Saint-Savin*, dans : "Cahiers archéologiques", IV, Paris, 1949, pp. 142-143). L'épisode choisi par le peintre ne serait autre que le miracle de la verge d'Aaron : « Moïse et Aaron allèrent auprès de Pharaon et ils firent ce que Jahveh avait ordonné. Aaron jeta son bâton devant Pharaon et devant ses serviteurs, et il devint un serpent. Pharaon appela... ses enchanteurs... et eux aussi firent la même chose par leurs enchantements : ils jetèrent chacun leur bâton et ces bâtons devinrent des serpents. Mais le bâton d'Aaron engloutit leurs bâtons. » (Exode, VII, 10-12.) Si M. Grabar est dans le vrai, la voûte de Saint-Savin nous offre un exemple de plus de la lutte du bon principe contre le mauvais principe, lutte qui s'achève ici par la victoire du miracle divin sur les prestiges diaboliques.

MANTEGNA'S *MADONNA OF THE ROCKS*¹

THE tiny, windowless *Studiolo*, which Vasari hollowed out of a dark recess of the Palazzo Vecchio to house the alchemistic pursuits of Don Francesco dei Medici, and lined with two rows of cupboards whose paintings could be seen only by artificial light, seems to us today the uttermost limit of the Mannerist flight from reality. It is with particular fascination, therefore, that we read how one of the jewels in the collection of this romantic and unconventional prince was Mantegna's miniature-like *Madonna of the Rocks*². Perhaps part of the charm this enigmatic panel exercised over the imagination of Don Francesco ("il quale lo tiene fra le sue cose carissime")³ sprang from its vein of almost Surrealist fantasy (fig. 1).

1. The lifelong study of Venetian and North Italian art made by Hans Tietze encourages me to dedicate this study to him. The central idea of the paper, the importance of the book of Daniel, occurred to me about fifteen years ago. I wish to thank PROF. ERWIN PANOFSKY and MILLARD MEISS for their suggestions, made at that time. The work of locating and interpreting the Hrabanus Maurus texts, however, was done in February of 1950.

2. The picture measures only 29 × 21.5 centimetres.

3. VASARI-MILANESI, III, p. 401.

The Virgin, her hair unbound, sits upon a rock, placed in the center of a square geological stratum oriented at an angle to the picture plane and gazes quietly downward. Her right leg is extended, but on her left knee she holds the nude and struggling Christ Child, who looks sharply upward, his mouth open as if in song. The background is almost completely filled by a jagged mass of rocks which towers above the figures and passes beyond the upper edge of the panel. Deep in this mountainous mass is a cave, before whose mouth stone-cutters on two levels are busily blocking out a column, its capital and base, and a sarcophagus with its lid. On the other side of the mountain a road winds upward toward a city crowning a distant hill, and along the road shepherds drive their flocks.

The background is striking enough to require an explanation, even for such a specialist in unusual rock formations as Mantegna. It is the more remarkable that the explanations offered by the authors of the two principal monographs on Mantegna have been purely literalistic.

Kristeller⁴ tells us that the "dentated rock behind the Madonna, which looks like a crystallized piece of mineral placed on the native rock" is in reality "a special volcanic formation of basalt which lies on the top of other rocks and occurs in only a few scattered spots in Italy, one of these being Monte Bolca, near Ronca, between Vicenza and Verona, a district which Mantegna must often have visited when making archeological excursions with his learned friends from Verona." Fiocco⁵ is just as sure that the rocks and the quarries are a memory of the "*famosissime cave di Carrarra*."

Absorbed in such identifications, neither critic came to notice anything peculiar in the juxtaposition of a background of quarries with an image of the Madonna and Child. Kristeller, indeed, characterized the work as "a real *genre* picture, taken from country life." The sacred figures are represented in "the actual surroundings of work-a-day life." The Virgin "is a strong young woman of the people, seated in an easy attitude with her playful child within a sunny landscape brightened by the blessings of toil." How a young woman of the people could have acquired a rich mantle with a border heavily embroidered in gold, closed by means of a gold brooch set with three monumental pearls⁶, we are told.

But there are far more interesting aspects of the painting that have thus far escaped comment, save in the fundamental article by Millard Meiss⁷: "Warm sunlight, together with evidence of life, growth and fertility, distinguishes the New World from the cool, gray Old World in the moralized landscapes of Mantegna (*Madonna*, Uffizi) and Giovanni Bellini (*Man of Sorrows*, London)." That

4. PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London, 1901, p. 228.

5. GIUSEPPE FIOCCO, *Mantegna*, Milan (n. d.) c., 1937, p. 53.

6. Possibly symbolizing the Trinity.

7. MILLARD MEISS, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth Century Paintings*, in: "Art Bulletin," XXVII, 1945, pp. 175, ff.



FIG. 1. — MANTEGNA. — Madonna of the Rocks. — Uffizi, Florence, Italy.

we have before us a split, symbolic landscape is abundantly clear. On the Christ Child's left there is little vegetation, no habitations, the jagged rocks provide few footholds for humanity, and the stone-cutters labor largely in shadow. On his right, however, the broad fields are full of sheaves of grain; shepherds and their flocks move together toward the city on the hill in the light of afternoon. Such a divided landscape I have previously analyzed in the case of the *Meditation on the Passion* by Carpaccio in the Metropolitan Museum⁸, a picture which, significantly enough for our purposes, long bore the false signature of Andrea Mantegna.

Most disturbing of all is the character of the mountain itself. If the reader will cover first the left half of the picture and then the right, he will discover that the apparently coherent mass of rock is separated into two sharply divergent parts on either side of an invisible line running vertically through the center of the panel. On Christ's right the rounded rocks form an almost perpendicular cliff, fixed and stable, much in the manner of the cliffs in Pisanello's *St. Jerome*. On his left, however, the rocks seem to be heaved outward by some gigantic explosion, like those later so spectacularly analyzed in the Deluge drawings of Leonardo, so as to threaten the very existence of the stone-cutters before the cavern. Across the lower ledges of rock the vast shadow of the Virgin moves inexorably forward. The mysterious configuration is so disposed that the mountain and the Virgin's body are read together, and thus that the falling masses of rock seem to radiate outward from her. Even from a literalistic point of view such a background can hardly be described as "the actual surroundings of work-a-day life."

That a specific chain of circumstances is wrought in this picture should be evident from the fact that many of these elements recur elsewhere in Mantegna's work in strikingly symbolic positions. The stone-cutters, this time carving a statue as well as the column and the sarcophagus, appear in the background of the Copenhagen *Pietà* (fig. 2)⁹, and the presence of their cave directly below Calvary identifies it as the new sepulchre hewn out of the rock in which was never man yet laid. In both the Copenhagen *Pietà* and our little panel the cave mouth is made to resemble the sepulchre in the Tours predella for the San Zeno altarpiece and the cave of the Nativity in the Uffizi *Adoration*. And the toppling mountain recurs in the *Battle of Virtues and Vices* for Isabella d'Este's Grotta.

This fantastic mountain will just provide the key to the interpretation of the picture. While paging through the Book of Daniel, I was struck by the famous vision, "Thou sawest till that a stone was cut from the mountain without hands¹⁰, which smote the image upon his feet that were of iron and clay, and brake them to pieces. Then was the iron, the clay, the brass, the silver and the gold,

8. In : "Art Bulletin," XXII, 1940, pp. 23 ff.

9. KRISTELLER notes the use of the group of stone-cutters in the Copenhagen picture and the Camera degli Sposi, but attaches no significance to the fact.

broken to pieces together and became like the chaff of the summer threshing-floors; ... and the stone that smote the image became a great mountain, and filled the whole earth." Daniel goes on to say that the breaking of the idol represents the destruction of Nebuchadnezzar's kingdom, and that the mountain signifies that "the God of heaven shall set up a kingdom which shall never be destroyed." Could not this be Mantegna's mysterious mountain, from one side of which stones *cut without hands* are falling, while the other side rises to fill the earth?

My suspicion was recently strengthened when I noticed that just this passage was used by Filippo Barbieri in a little book presented to Pope Sixtus IV in 1481¹¹ as a prophecy of the coming of Christ. I therefore started searching for the origin of this interpretation of Daniel. After a fruitless exploration of the writings of the Fathers, I turned to the inexhaustible *Allegoriæ in Sacram Scripturam* of Hrabanus Maurus, with immediate results. Under *Lapis* we find: "The stone is understood as Christ, of Whom one reads in Zecharias: 'In one stone are seven eyes,' for in Christ dwells the fullness of the Holy Spirit. This is the stone that fell from the mountain without hands, which Daniel interpreted as Christ, brought forth from the people of the Jews without conjugal labor; that afterwards in the form of a great mountain it filled the whole earth: that he has infecundated both Jews and Gentiles with the word of his doctrine¹²." "The mountain is the Virgin Mary, as in Daniel: 'A stone cut from *the mountain* without hands,' in that Christ was born of Mary without the seed of man¹³."

The correspondence between the picture and the doctrines of Hrabanus Maurus and Barbieri is too close for accident. The explosive violence of the little picture is thus explained. It becomes a mighty allegory of the Virgin Birth and the Resurrection. The two are closely connected in the art of Mantegna, who as we have seen places Mary at the mouth of the cave common to Byzantine representations of the Nativity rather than the shed customary in Italy since Giotto, and places the stone-cutters in the sepulchre below Calvary. For the pure womb of the Virgin which had never contained other human life was compared by St. Jerome¹⁴ with the new

10. Daniel ii, 34 ff. The King James version omits the words, "from the mountain."

11. Cf. my article, *Lignum Vitæ in Medio Paradisi, the Stanza d'Elidoro and the Sistine Ceiling*, "Art Bulletin," 1950, pp. 115-145, 181-218, for the importance of Barbieri's *Opuscula* in the iconography of the Sistine ceiling.

12. HRABANUS MAURUS, *Allegoriæ in Sacram Scripturam*, MIGNE, *Patrologia Latina*, Paris, 1879, CXII, col. 979, "LAPIS Christus intelligitur, de quo in Zacharia legitur: 'In uno lapide septem oculi sunt,' quod in Christo plenitudo donorum spiritualium habitat. Hunc lapidem et Daniel de monte sine manibus intellexit, ut hic est Christum de populo Judæorum sine opere conjugali progenitum, qui postea in montem magnum factus implevit universam faciem terræ: quod tam gentes, quam Judæos fecunderat verbo doctrinæ suæ."

13. Ibid., col. 999, "MONS, virgo Maria, ut in Daniele: 'Abscissus lapis de monte sine manibus,' quod Christus de Maria natus est sine virili semine."

14. ST. JEROME, *Epistola 48, Ad Pammachium, pro libris contra Jovinianum*, MIGNE, *Pat. lat.*, XXII, col. 510.

sepulchre in which was never man yet laid. Hirn's indispensable book¹⁵ contains numerous such parallels, including the lines from an Ambrosian hymn,

*Qui natus olim ex virgine
Nunc e sepulcro nasceris.*

These factors elucidate the energetic posture and the jubilant song of the born and reborn Child placed at the center of the body of Mary, who in turn is at the center of the mountain. Like the three holy children in Daniel whose resurrection from the fiery furnace prefigures in theological treatises and typological illustrations the resurrection of Christ, like Daniel himself whose liberation from the lions' den signifies Christ's triumph over death¹⁶, the Child sings in thanksgiving to the Father who twice planted him in the womb of mortality, twice brought him forth. In the same treatise, under the word *carmen*, Hrabanus says, "Song is the praise of God, as in the psalm: 'And he hath put a new song in my mouth, even praise unto our God'¹⁷." It is worthwhile noting that the preceding verse of this fortieth psalm reads, "He hath brought me up also out of an horrible pit, out of the miry clay, and set my feet upon a rock." Thus the Christ Child turns his back upon the cave, and his mother's feet are upon the rock, shaped like the threshing-floor of Daniel.

The interrelations of the Pietà and the Madonna and Child in the Quattrocento have already been fully discussed¹⁸. There is one category of Madonna-Pietà representation which is of particular importance for an understanding of the origin of Don Francesco's Mantegna. This is an apparently Venetian type in which the Madonna and Child are surrounded by the symbols of the Passion¹⁹. With all certainty the column and the sarcophagus, so closely connected with the cave in our panel, are Passion symbols. In two of these Venetian works, the Crivelli *Madonna* of 1468²⁰ and the Berlin *Madonna* by a follower of Mantegna²¹, the Child is represented as singing. In the latter, a rather conventional work (in which the Child, nonetheless, closely resembles the singing Child in Don Francesco's picture) the column, the ladder, the lance, the spear, the cross, the crown of thorns, etc., are upheld by *angioletti* in the frame surrounding the principal image. In the Crivelli, however, the *angioletti* actually crowd around the singing Child and his praying mother, and hold up the instruments of the Passion to him as they pray. Fur-

15. YRJÖ HIRN, *The Sacred Shrine*, London, 1912, pp. 337 ff.

16. For a discussion of this point cf. my previously cited *Lignum Vitæ*, p. 192, notes 92 and 93.

17. HRABANUS MAURUS, *Op. cit.*, col. 887, "CARMEN laus Dei, ut in psalmo: 'Immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro' [Psalm xl, 4], id est, ut more meo laudem Deum meum.

18. By GIZELLA FIRESTONE, *The Sleeping Christ-Child in Italian Renaissance Representations of the Madonna*, in: "Marsyas," II, 1942, pp. 43 ff., with extensive references.

19. *Ibid.*, p. 49, and fig. 9.

20. RAIMOND VAN MARLE, *The Italian Schools of Painting*, The Hague, 1936, XVIII, fig. 1.

21. *Ibid.*, p. 95, and fig. 55.



FIG. 2. — MANTEGNA. — Man of Sorrows. — National Museum, Copenhagen.

thermore, there is again a divided landscape present, as the arch on one side of the Madonna is filled almost entirely by a ruined wall out of which flowers and grass are springing, while the other arch is only partially obscured by a new wall, with bricks still waiting to be put in place, over which one looks out past Peter cutting off the ear of Malchus to the Crucifixion on the horizon. The inference is that the old order is ruined in the coming of Christ, and through his Passion a new one is being built. The column is read together with the Old Law ²².

It is certainly from this Venetian type of Madonna with Passion symbols that Mantegna's panel springs. The profound change that has occurred, even between the Crivelli and the Mantegna, is that now the symbols have completely lost their obtrusively theological appearance, and are so fused with a unified landscape as to make it possible for a sensitive scholar of half a century ago to interpret the picture as a *genre* scene.

Hrabanus Maurus gives a great variety of meanings for the column. It can signify the divinity of Christ, for God appeared as a column of fire by night to the Israelites in the desert; the humanity of Christ, as God also took the shape of a column of smoke by day ²³. Columns can mean the actions of Christ, the apostles, the preachers, the Scriptures, the virtues, the church. But finally Hrabanus says that columns stand for "The princes of the Jews, as in Job, 'which removeth the mountains and they know not: which overturneth them in his anger. Which shaketh the earth out of her place, and the pillars thereof tremble' ²⁴." Thus the column and those who prepare it together with the other instruments of Christ's torment and death are to be crushed by the mountain in Christ's triumph over death.

This is thoroughly in keeping with the treatment of columns in the sketchbooks of Jacopo Bellini. They appear constantly in glittering pride throughout his cities, crowned with insolent pagan statues. In his desolate wildernesses they are shattered and are a lair for the dragon and the basilisk. Dr. Meiss has pointed out to me that the very group of stone-cutters carving a column appears in the foreground of Jacopo Bellini's drawing of the *Way to Calvary*. De Mandach attempted to analyze the symbolic nature of the crowds which so mysteriously push the religious scenes to the background in these drawings, and established the knight falling from his horse in the foreground of the *Way to Calvary* as the familiar medieval symbol of Pride ²⁵. One would conclude, then, that the apparent victory of the Old Law which leads Christ forth to death is merely Pride which goeth before a fall.

22. PANOFSKY has shown the use of the column to symbolize the Old Law in Flemish painting; *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, in: "Art Bulletin," XVII, 1935, pp. 433 ff.

23. HRABANUS MAURUS, *Op. cit.*, col. 899.

24. *Loc. cit.*, "Per columnas principes Juadoerum, ut in Job, 'Commovet terram de loco suo, et columnæ ejus concutientur' [Job ix, 6] Judæa abjecta est, et principes desolati sunt." In the text I have given also the preceding verse, as essential to the meaning.

25. CONRAD DE MANDACH, *Le symbolisme dans les dessins de Jacopo Bellini*, in: "Gazette des Beaux-Arts," 64, pt. II, 1922, pp. 39 ff.



FIG. 3. — Attr. to MARCO ZOPPO. — St. Jerome in the Desert. — Walters Gallery, Baltimore, Md.

This kind of symbolic characterization of the column is not infrequent in North Italian art of the Quattrocento. A particularly striking example appears in a curious picture in the Walters Gallery, at Baltimore, rather unconvincingly attributed to Marco Zoppo (fig. 3). Here Saint Jerome beats his breast in the wilderness, below the Crucified who hangs upon a tree, and before the mouth of a cave. The ruins of ancient buildings crowd all around the desperately praying anchorite in the manner of demons tempting St. Anthony, their evil nature made particularly apparent by the monkeys who clamber over them at the lower left. The configuration of column and cave mouth in the Mantegna painting, symbols of obvious sexual significance, indicating a self-punishing asceticism similar to that in the Walters picture, suggests that we look further into the meaning of the cave, in Hrabanus' treatise. "The cave," he tells us, "is the human nature of Christ, as in the Book of Kings, David fleeing from Saul hid himself in a cave, even as Christ in the yoke of human nature hid his knowledge from the devil and from the Jews, his ministers²⁶." The cave is also "an evil dwelling, as in the Gospels: 'My house shall be called the house of prayer, but ye have made it a den of thieves'²⁷. That is, you have made your soul, in which I should dwell, a habitation for the cogitation of evil." The evil column in our painting, witness of the torment endured by the human body of Christ at the hands of sinful man and in particular the Jews, is pointed directly toward the cave mouth, the pure womb of the perpetual Virgin, which closes in fierce chastity upon it.

On the other side of the picture the fruit of the Virgin's womb bestows upon the world the "life, growth and fertility" mentioned by Meiss, in a series of unmistakable Christian symbols. The wheatfield with its harvest in progress is a clear allusion to the eucharist, so often referred to in the form of wheat and grapes, or pomegranates, in Quattrocento *Madonnas*. If Christ is symbolized by the wheat, then the Virgin is the wheatfield. Dr. Panofsky has suggested that this image is closely related to the well known representations of the Madonna wearing a robe covered with ears of wheat, whose history and whose basis in the writings of both Greek and Western theologians is exhaustively analyzed in an article by Rudolf Berliner²⁸. Berliner points out that this typically German iconography entered North Italy in the form of a silver votive image set up by the German community in Milan, which, destroyed in the course of the XV Century, was replaced by the painting commissioned of Cristoforo de Mottis in 1464, and hung against one of the pillars of the cathedral. This iconographic type, in which the Virgin is always

26. HRABANUS MAURUS, *Op. cit.*, col. 1050, "SPELUNCA est humana natura in Christo, ut in libris Regum [I Samuel xxiv, 3 ff.] Deus fugiens Saulem abscondit se in spelunca, quod Christus in patibulo humanae naturae cognitionem a diabolo et Judæis, ministris ejus, abscondit."

27. *Loc. cit.*, "SPELUNCA, habitatio prava, ut in Evangelio: 'Vos autem fecistis eam speluncam latronum,' id est, fecistis animam vestram, in quo ego manere debui habitationem immundarum cogitationum."

28. RUDOLF BERLINER, *Zur Sinnesdeutung der Aehrenmadonna*, in: "Die Christliche Kunst," XXVI, pp. 97, ff. This article was brought to my attention by PROF. PANOFSKY.

represented with long, unbound hair, may well be responsible for the appearance of our Virgin, unique in this respect in the entire production of Mantegna. The probable dating of the picture around the time of the frescoes in the Camera degli Sposi (completed 1474) renders it possible that Barbara of Brandenburg, the German wife of Lodovico II, had something to do with this particular element. We shall have more to say of the Camera degli Sposi presently. But in any case the meaning of the wheatfield in this picture can again be clarified through Hrabanus Maurus²⁹. "Wheat is Christ, as in the Gospels, 'Verily, verily, I say unto you, Except a corn of wheat fall into the ground and die, it abideth alone: but if it die, it bringeth forth much fruit.' Thus Christ, although he died the death of the flesh in the earth, replenished the whole world with a multiple harvest." So the allegory of the double mortality of Christ, in the womb as in the tomb, reaches its fruition in this symbolic harvest.

That the shepherds are an allegory of Christ the Good Shepherd, that the sheep typify his flock, that the road means the Way, needs no extended demonstration. Few symbols in Christian thought are more familiar than these. And Hrabanus Maurus' *Allegoriæ* does not neglect them either³⁰. But there are still further aspects of the picture that require explanation. I have referred in passing to the flat, rectangular formation of rock on which the Virgin's stony seat is placed as a threshing-floor, in conformity with the initial passage from Daniel. That this threshing-floor must have a real importance in the ideal structure of the image is indicated by its immense size and the way in which on the one hand it thrusts outward toward the picture plane, on the other towers over the world beyond, dwarfing all but the mystical mountain with its bulk. Now if Christ is the wheat, and the chaff has been blown away, his presence on the threshing-floor is central to our understanding of the allegory. I therefore looked up threshing-floor in Hrabanus Maurus³¹, and found that the "threshing-floor is the church, as in the Gospel: 'And he will thoroughly purge his floor, and gather his wheat into the garner; but he will burn up the chaff with unquenchable fire'." And again, "The threshing-floor is this world, as in the Book of Judges, 'And Gideon said unto God, ... Behold, I will

29. HRABANUS MAURUS, *Op. cit.*, col. 938, "FRUMENTUM, Christus, ut in Evangelio: 'Nisi granum frumenti mortuum fuerit' [John xii, 24] quod Christus, dum morte carnis in terram cecidit, totum mundum multiplici messe replevit."—Col. 943, "GRANUM est humanitas Christi, ut in Evangelio: 'Cadens granum frumenti' [John xii, 24] id est, humanitas Christi apparens in mundo." In the text I have given the complete passage cited by HRABANUS.

30. *Ibid.*, col. 1077, "VIA est Christus, ut in Evangelio: 'Ego sum via, veritas et vita' [John xiv, 6], quod in spe nobis est VIA in exemplo, VERITAS in promisso, VITA in præmio."—Col. 945, "GREX est conventus electorum sanctorum, ut in Evangelio: 'Nollite timere, pusillus grex' [Luke xii, 32] id est, consolare populus meus, qui numero reproborum parvus est."—Col. 1015, "PER OVES populi fideles, ut in Ezechiele: 'Ecce ego pascam oves meas' [Ezechiel xxxiv, 51], quod spiritualiter reficit Christus fideles suos."

31. *Ibid.*, col. 865, "AREA est Ecclesia, ut in Evangelio: 'Et purgabit aream suam' [Matthew iii, 12; Luke iii, 17], id est, mundans Ecclesiam suam. AREA, mundus este, ut in libro Judicum: 'Ponam vellus hoc lanæ in area' [Judges vi, 37], quod ad salutem humanam virginem Mariam Deus posuit mondo." In the text I have in both cases given the complete passages cited.

put a fleece of wool on the floor; and if the dew be on the fleece only, and it be dry upon all the earth beside, then shall I know that thou wilt save Israel by mine hand, as thou hast said.' Which means that for human salvation God placed the Virgin Mary in the world."

Now Gideon's fleece is perhaps the most popular of all the prefigurements of the Virgin Birth, being one of the types of the Annunciation in both the *Biblia Pauperum*³² and its competitor, the *Speculum Humanæ Salvationis*³³, which between them spread typological imagery all over Western Europe in the XIV and XV Centuries, and indeed without exaggeration may be said to have brought it into every church and every home which could buy a cheap block book. Mantegna has provided us with a rather startling reminder of the allegory of Gideon's fleece. Where Mary has *not* been, the threshing-floor is absolutely dry, and covered with tiny pebbles. At the points of her cloak, a new growth of fine grass has sprung up, as if from the miraculous dew that collected in Gideon's fleece. The contrast is sharp and intentional, yet so subtle that, although in plain sight, it has so far escaped all comment.

For whom can such an allegory have been intended? Kristeller has made it quite clear that the picture was not painted for the Medici family³⁴. It does not figure in the Medici inventory of 1492, and seems therefore to have been an acquisition of Don Francesco, one might surmise, a gift. Stylistically it corresponds exactly with the works executed by Mantegna in Mantua for the Gonzaga. A further instance, and a most important one, not only connects the picture closely with the Gonzaga family, but provides a possible motivation for the dense symbolism packed into so tiny a compass. In recent articles I have discussed in detail some striking devices, arms, crests *impreses* and the like, and their importance for Renaissance iconography³⁵. In particular I have analyzed the *impresa* of Federigo II Gonzaga³⁶, the famous Mount Olympus, granted to him by Charles V. I have pointed out that this device, essential for the understanding of the allegorical cycle in the Palazzo del Te, for which it provided a sort of nucleus, may well have had a long previous history in the Gonzaga family. It turns up, for example, in the frescoes associated with the style of Lorenzo Leonbruno, walled up in the Sala dei Cavalli in the Palazzo Ducale, which must have been executed around 1500, the year of Federigo's birth (fig. 4). Here the mountain rises from the center of a great labyrinth (which also plays a leading role in the Palazzo del Te). The labyrinth, after all, was underground in ancient legend, and it seems to me that the association of cave and mountain may well have been suggested by these Gonzaga

32. HENRIK CORNELL, *Biblia Pauperum*, Stockholm, 1925, pl. 12.

33. J. LUTZ AND P. PERDRIZET, *Speculum Humanæ Salvationis*, Mulhouse, 1907, pl. 13.

34. KRISTELLER, *Loc. cit.*

35. Cf. my previously cited article in the "Art Bulletin."

36. *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*, in: "Journal of the Warburg and Courtauld Institute," 1950, pp. 151-188.



FIG. 4. — Follower of Leonbruno. — The Gonzaga Mountain. — Sala dei Cavalli, Palazzo Ducale, Mantua.

emblems. The motto which often appears under the Olympus crest, is "AD MONTEM DUC NOS" (Lead us to the mountain!) What could illuminate more clearly the meaning of the tiny Mantegna picture with its gigantic mountain, and the flock of sheep led to the city on the hill?

The diminutive size of the panel demands the hypothesis of private ownership and of an intimate place of exhibition. The emphasis on motherhood, on chastity and on childbirth strongly suggests that it was painted for one of the Gonzaga ladies, perhaps the Marchioness Barbara of Brandenburg herself. The connection with the Camera degli Sposi is made even stronger by the fact that the group of stone-cutters around a column, and before a cave, reappears in the background of the *Meeting of Lodovico and Cardinal Francesco*, possibly as a characterization of the life on which the cardinal and his brother, bishop of Mantua at the age of nine, must forever turn their backs. At any rate the picture is a powerful allegory of birth and fertility, as well as of the chastity of Christian marriage, appropriate indeed for a couple who could decorate their matrimonial chamber with a series of full scale representations of the living fruits of their marriage.

One cannot, of course, determine with any certainty who was the person responsible for the iconographic program of this little painting. Mantua was a great center of learning since the days of Vittorino da Feltre, there were always scholars at court, and the Gonzaga possessed a notable library. But if Mantegna could be chosen one of the two "consuls" of the classical academy at Verona, of which Samuele da Tradate was "emperor", perhaps he possessed enough Latin to be able to read so simple a work as the *Allegorie* of Hrabanus Maurus. To find what he wanted Mantegna would have had to do no more than to page through the book, as the contents are arranged alphabetically. As we have seen, almost all the symbols reappear in other paintings by Mantegna, and the constant preoccupation with stone is in keeping with the lapidary hardness of Mantegna's style. In any case this picture, closely bound up with the court of Mantua, is not without meaning for a society so soon to produce the Grotta of Isabella d'Este, enshrined in a tower in the Castello di San Giorgio, nor would it have been inappropriate as a gift to the prince for whose dark studies the Studiolo was created.

The symbolism of Mantegna's little panel may even throw some light into the mysterious shadows of Leonardo's *Madonna of the Rocks*, also centered around a Virgin with long, unbound hair, and painted in Milan not more than a decade later. As one familiar with the spot, I can see slight resemblance between Leonardo's cavern and the quarries of Monte Ceceri which have been adduced as a possible source for the setting³⁷,—like Monte Ronca or the Carrara quarries have also been in the case of Mantegna. Leonardo's altarpiece was commissioned for the Confraternity of the Immaculate Conception during the pontificate of the very Pope who promulgated the doctrine and the feast of the Immaculate Conception. It is not impossible me to think that Leonardo has given us, in the cave mouth through whose dimness we gaze into a mysterious and shining sky, an allegory of the immaculate womb of Mary, through which the divine light filters to transfigure our dark mortality. The enigmatic beauty with which the usually skeptical Leonardo has endowed this image may partly depend on its symbolic relation to the problem which constantly bewitched him: the search for the very source of human life. Freud's brilliant analysis of a childhood memory of Leonardo's has given us a most fruitful insight into the importance of maternity for his art. My suggested interpretation of the *Madonna of the Rocks* is not incompatible with Freud's theory, nor with the character of the man whose analytic mind follows man and woman into the very act of producing new life and, with unprecedented daring and profound empathy, follows the child into the secret recesses of the womb.

FREDERICK HARTT.

37. KENNETH CLARK, *Leonardo da Vinci*, Cambridge (England), 1940, p. 45.

LE VÉRITABLE SUJET
DU
PAYSAGE AU SERPENT
DE
POUSSIN
À LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES

LA National Gallery de Londres s'est enrichie récemment d'un tableau de Poussin, connu comme le *Paysage au serpent* (fig. 3). Celui-ci a fait dans le "Burlington Magazine" l'objet de deux articles¹. La question du sujet de ce tableau n'en reste pas moins entière. C'est d'elle que nous traiterons ici.

1. E. K. WATERHOUSE, *Nicolas Poussin's landscape with the snake*, vol. LXXIV, p. 103, et F. J. B. WATSON, *A new Poussin for the National Gallery*, vol. XCI, pp. 14-18.



FIG. 1. — Art grec. — Cratère. — Anciennement collection du Prince de Montemileto, Naples, Italie.

qui s'enfuit. » Et plus loin : « Il y a sur le devant des figures qui expriment l'horreur et la crainte. Ce corps mort, et étendu au bord d'une fontaine, et entouré d'un serpent; cet homme qui fuit avec la frayeur sur le visage; cette femme assise et étonnée de le voir courir et si épouvanté, sont des passions que peu d'autres peintres ont su figurer aussi dignement que lui². » Félibien ajoute : « On voit que cet homme court véritablement, tant l'équilibre de son corps est bien disposé pour représenter une personne qui fuit de toute sa force; et cependant il semble bien qu'il ne court pas aussi vite qu'il voudrait. Ce n'est point, comme disait il y a quelque temps un de

Poussin a peint ce tableau pour le banquier parisien Pointel, en 1651 ou vers cette date. Félibien, dans la 4^e partie des *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, datant de 1685, revient à deux reprises sur cette œuvre. « Ce fut encore dans le même temps qu'il [Poussin] fit pour le même Pointel deux grands paysages : dans l'un il y a un homme mort et entouré d'un serpent et un autre homme effrayé



E dice, che sì grande era il Serpente, Tenca del ciel la più eleuata parte
Quanto quel, che tra l'Orse in cielo è posto. Il Sole; e fatto barea bonbre minori.

2. *Entretiens*, IV, pp. 303 et 398.

FIG. 2. — Rencontre des compagnons de Cadmus avec le monstre.



FIG. 3. — NICOLAS POUSSIN. — Le " Paysage au serpent ", interprété ici comme la Rencontre
des compagnons de Cadmus avec le serpent de Mars. — National Gallery, Londres.



FIG. 4. — BERNARD SALOMON. — La Rencontre de Cadmus avec le monstre.

nos amis, de la seule grimace qu'il s'enfuit; ses jambes et tout son corps marquent le mouvement. »

Lorsque Fénelon, dans ses *Dialogues sur la peinture*³, prête la parole à Poussin et l'amène à expliquer à Léonard de Vinci le sujet de ce tableau, il ne fait que reprendre, en la magnifiant, l'idée de Félibien : « Représentez-vous un rocher qui est dans le côté gauche du tableau. De ce rocher tombe une source d'eau pure et claire, qui après avoir fait quelques petits bouillons dans sa chute, s'enfuit au travers de la campagne. Un homme qui était venu pour puiser de cette eau est saisi par le serpent monstrueux. Le serpent se lie autour de son corps et entrelace ses jambes et ses bras par plusieurs tours, le serre, l'empoisonne de son venin et l'étouffe. Cet homme est déjà mort. Il est étendu. On voit la pesanteur et la roideur de ses membres. Sa chair est déjà livide. Son visage affreux représente une mort cruelle... Un autre homme qui s'avance vers la fontaine aper-

çoit le serpent autour de l'homme mort. Il s'arrête soudainement. Un de ses pieds demeure suspendu. Il lève un bras en haut, l'autre tombe en bas. Mais les deux mains s'ouvrent, elles marquent la surprise et l'horreur... Là auprès est un grand chemin, sur le bord duquel apparaît une femme qui voit l'homme effrayé mais ne

3. MAZIÈRE DE MONVILLE, *la Vie de Pierre Mignard... avec... deux dialogues de M. de Fénelon, archevêque de Cambrai, sur la peinture*, Amsterdam, 1731, pp. 188-190.

saurait voir l'homme mort, parce qu'elle est un peu dans un renfoncement et que le terrain fait une espèce de rideau entre elle et la fontaine. La vue de cet homme effrayé fait en elle un contrecoup de terreur. »

Il n'y a pas de doute que Poussin a peint les effets de la terreur. Mais n'avait-il que cela en vue? Toute la question est là. Fénelon poursuit de la sorte son dialogue :

« POUSSIN. — N'est-il pas vrai que ces divers degrés de crainte et de surprise font une espèce de jeu qui touche et qui plait? »

« LÉONARD DE VINCI. — J'en conviens. Mais qu'est-ce que ce dessein? Est-ce une histoire? Je ne la connais pas. C'est plutôt un caprice. »

« POUSSIN. — C'est un caprice. »

Pour Fénelon donc aucune source littéraire ne doit être recherchée. Il s'agit purement et simplement de la peinture d'un sentiment. Cette interprétation a encore cours. Le catalogue du Musée Magnin, à Dijon, appelle une réplique qu'il possède



22

Draco Martius Cadmi socios depascit.

FIG. 5. — ANTOINE TEMPESTA. — La Rencontre des compagnons de Cadmus avec le monstre.

de ce tableau : *Le Paysage au serpent ou les effets de la terreur*⁴ et Anthony Blunt n'en pense pas différemment⁵.

Concurremment se faisait jour au XVIII^e siècle une autre explication. On voyait dans ce tableau la peinture d'un accident qui serait survenu en 1641 dans les Marais Pontins. Une inscription sur une gravure que Baudet fit de cette œuvre (1701) et le catalogue de la vente de Sir Robert Strange (1773) sont les témoins de cette version⁶.

En supposant même que l'accident soit attesté historiquement, ce qui n'est pas le cas jusqu'ici, quelle apparence y a-t-il que Poussin ait choisi, pour sujet d'un tableau destiné à figurer dans une collection parisienne, un fait divers obscur, connu seulement de quelques paysans italiens, sans signification humaine, sans noblesse quelconque et auquel le cercle du banquier Pointel ne pouvait prêter le moindre intérêt?

Nous sommes renseignés sur les méthodes de travail de Poussin par sa correspondance. La lettre qu'il écrivit à Stella vers 1651, précisément au moment où il peignait le *Paysage au serpent*, est à ce point de vue révélatrice. Parlant d'un paysage qu'il avait fait, il dit : « J'ai essayé de représenter une tempête sur la terre, imitant le mieux que j'ai pu l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluie, d'éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans faire du désordre... Sur le devant du tableau on voit Pyrame mort et étendu par terre, et auprès de lui Tysbé, qui s'abandonne à la douleur⁷. » Le drame humain vient s'ajouter au déchaînement des forces naturelles; une harmonie s'établit entre eux.

Tout n'a pas été dit sur le symbolisme de Poussin. Entre l'homme et la nature, dont le spectacle enchantait son âme virgilienne, le peintre découvrait de subtiles affinités, d'égales grandeurs. Quand, se conformant au goût de l'époque, il « animait » ses paysages, y plaçant, comme en marge, une scène tirée de la Bible, de l'histoire ancienne, de la mythologie, il n'agissait pas au hasard. Mais, pour que cette scène lui convînt, pour qu'il y découvrit une beauté s'apparentant aux beautés naturelles, il semble bien qu'elle devait appartenir à un monde légendaire ou revêtir la magie d'un passé lointain.

L'interprétation de Fénelon, qui voit dans le *Paysage au serpent* une peinture des effets de la terreur, n'est guère plus satisfaisante. On n'a pas d'exemples que Poussin se soit jamais attaché à peindre l'apparence extérieure d'un sentiment. Sans doute, fils de son temps, a-t-il matérialisé des abstractions. Mais les effets de la terreur ne constituent pas une abstraction; tout au contraire, ils proclament une réalité, et de celles qu'assurément, même sans tenir compte du goût du XVII^e siècle, n'aurait pas songé à peindre celui qui écrivait : « La matière doit être prise noble⁸. »

Aussi, les critiques modernes, qui l'ont senti, mieux que leurs devanciers, ont-

4. 1938, N° 806.

5. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", VII, 1944, p. 157.

6. WATSON, *art. cité*, p. 17.

7. FÉLIBIEN, *Entretiens*, IV, 1685, pp. 408-409. Voir *Société Poussin, Second cahier*, Paris, 1948, fig. 37 et p. 53.

8. Lettre à Chambray dans : FÉLIBIEN, *Entretiens*, IV, 1685, pp. 310 et 321.



FIG. 6. — MERRY JOSEPH BLONDEL. — Cadmus et le monstre. — Musée Magnin, Dijon.

ils cherché, dans la littérature latine, une interprétation du tableau, mais sans patience ou sans bonheur.

C'est ainsi qu'on a proposé d'y voir la figuration d'un passage d'Apulée⁹, où l'auteur conte la malheureuse aventure d'un jeune homme, entraîné dans un bois, dévoré par un dragon et découvert par un de ses compagnons. Un point rend toutefois cette interprétation inacceptable. Dans le tableau de Poussin, la victime tient encore embrassée la cruche avec laquelle elle était venue puiser de l'eau à la source. Dans le texte d'Apulée, il n'est nullement question de prendre de l'eau à une source et rien n'y explique la présence de la cruche.

Il existe cependant une histoire qui rend compte de tous ces détails. On la trouve pour la première fois dans les écrits d'Euripide¹⁰, mais Ovide l'a popularisée dans ses *Métamorphoses*¹¹.

Agénor, père d'Europe et de Cadmus, enjoint à ce dernier de retrouver sa

9. *L'Ane d'or*, VIII, pp. 19-21. Cette suggestion est due à A. S. F. Gow. Voir WATSON, *art. cité*, note 17.

10. *Phéniciennes*, vers 638 et sq.

11. III, vers 32 et sq.

sœur, enlevée par Jupiter sous la forme d'un taureau. Il ne pourra revenir auprès d'Agénor qu'avec elle. Cadmus se résigne à l'exil. Arrivé en Grèce, l'oracle d'Apollon, qu'il consulte, lui ordonne de suivre une génisse dont le col ne porte la trace d'aucun joug, et de fonder une ville là où elle s'arrêtera. Lorsque la bête s'arrête, Cadmus envoie ses compagnons puiser l'eau des libations. Malheureusement, la source est gardée par un dragon, fils de Mars, qui profite de l'effroi où sa vue plonge les arrivants pour les massacrer. Cadmus, étonné de la durée de leur absence, survient et engage avec le monstre un combat dont il sort vainqueur. L'art antique a souvent figuré cette lutte. Quand le nom du héros ne vient pas indiquer le sujet, une cruche y supplée (fig. 1). Elle constitue l'élément caractéristique de cette scène¹².

A partir du milieu du XVI^e siècle, on se mit à représenter de cette histoire l'épisode que constitue la rencontre des compagnons de Cadmus avec le dragon. Ainsi, dans l'interprétation en vers italiens que Dolce donna des *Métamorphoses* sous le titre *Trasformationi* (fig. 2)¹³, dans la *Métamorphose d'Ovide figurée* dont les gravures sont de Bernard Salomon (fig. 4)¹⁴, dans une suite de 150 pièces qu'Antoine Tempesta (1555-1630) grava en s'inspirant des *Métamorphoses* (fig. 5)¹⁵.

Sur chacune de ces gravures, on peut voir la cruche que les compagnons de Cadmus portaient à la fontaine, cruche qui apparaît dans le tableau de Poussin; et le personnage qui, dans l'œuvre de Poussin, s'enfuit avec un mouvement bien caractéristique des bras et des jambes, s'y retrouve chaque fois.

Reste une objection : dans les gravures, le dragon a l'apparence d'un monstre ailé, tandis que c'est un serpent qui, dans le tableau de Poussin, enlace sa victime.

Nous répondrons à cela que, dans les représentations que l'art grec nous fournit de la lutte de Cadmus, l'adversaire de celui-ci est un serpent (fig. 1). C'est sous cette forme que les anciens se figuraient un dragon¹⁶. Ovide ne le concevait pas autrement : il parle de *Martius anguis* et de *cæruleus serpens*¹⁷. Poussin, qui devait connaître ce texte, a, suivant son esthétique, voulu peindre la scène dans de pures couleurs antiques. Il a d'ailleurs fait école. Le Musée Magnin à Dijon, qui possède une réplique du *Paysage au serpent*, conserve également un tableau (n° 60) de Merry Joseph Blondel (1761-1853), où l'on voit Cadmus s'attaquant à l'animal qui enlace un de ses compagnons (fig. 6). Cet animal est un serpent. La lavandière terrorisée de Poussin est remplacée, à l'arrière-plan, par une femme qui s'éloigne, tenant son enfant étroitement embrassé. Si évident qu'il paraisse, le sujet, là non plus, n'a pas été reconnu. Le catalogue le mentionne comme *Scène antique*.

GUY DE TERVARENT.

12. BAUMEISTER, *Denkmäler*, fig. 822; ROCHETTE, *Monuments inédits*, I, pl. 4, 2; ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, II, s. v. *Kadmos*, fig. 3 et 5.

13. 1553, p. 59.

14. A Lyon, chez Jean de Tournes, 1557, c5. La même gravure, en contrepartie, figure dans une suite par Virgilius Solis, illustrant les *Métamorphoses* et parue à Francfort en 1563.

15. BARTSCH, *le Peintre graveur*, XVII, p. 151, N° 638-787.

16. DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités* s. v., *Draco*.

17. *Métamorphoses*, III, pp. 32-38.

A BUST BY COYSEVOX IN THE DE YOUNG MUSEUM SAN FRANCISCO

THE de Young Museum in San Francisco recently acquired a terracotta bust (27-1/2" high) which is remarkable both for its artistic quality and its historical significance (fig. 2).

It had been offered in the New York art market as "English XVIII Century, said to be *Portrait of the English Architect, James Gibbs* (1682-1754)," information based on the listing in the catalogue of a New York auction at which it had been previously sold.

That it was not English but French was clear from beginning. In style and technique it closely resembled the work of Antoine Coysevox (1640-1720), the famous sculptor of Louis XIV. Indeed, its quality appeared to be such that the authorship of this master had to be seriously considered.

In following up the clue that it might be a portrait of Gibbs, we found out that, despite the difference in their ages, the two men—the French sculptor and the English architect—had known each other and might even have been friends.

Gibbs erected in Westminster Abbey a monumental tomb for the poet Matthew Prior who had served as British Ambassador to Louis XIV. The French King himself had donated a marble bust of *Prior* by Coysevox which was to be incorporated into Gibbs' design. It stands to reason that the young English architect, who was a wealthy and much-traveled man, would have visited the celebrated French sculptor at this time in order to consult with him and receive his suggestions. That he did so, at one time or another, is evident from the fact that a bust of himself by Coysevox adorns his own tomb in Mary-le-Bone-Chapel, in London.

For a moment it did not seem unlikely that our bust could indeed represent Gibbs and

might be a study for the marble of the tomb. Inquiries in London, however, proved that this was not the case.

Meanwhile, we had come upon the true solution of the problem. There is in the Louvre a marble bust, a self-portrait by Coysevox, donated in 1788 to the Académie Royale by the architect Charles-Pierre Coustou, who was Coysevox's grand-nephew, and transferred to the museum in 1824 (fig. 1). The Louvre marble is neither signed nor dated. A date of 1678, traditionally given as that of the execution of the bust, has recently been questioned and the date of 1702 proposed. The later date seems to be more convincing from the fashion as well as from the apparent age of the sitter.

The striking similarity between marble and terra-cotta was at once evident. The differences, mainly in the costume and in the relative size of the bust proper, can easily be explained and may even help in confirming the assumption that the San Francisco terra-cotta is the original model for the Louvre marble.

In the terra-cotta the man appears in his every-day dress while, quite logically, he has chosen for the marble rendition a more formal "classical" attire. The most compelling reason, however, for considering the San Francisco bust the original study for the Louvre version is the character of its execution: modeled by hand throughout, it shows the personal touch and skill of a true master, resulting in a spontaneity and liveliness of expression which no copyist could ever have achieved and in which it seems even to excel the Louvre marble where, through the laborious rendition in the more unyielding material, some of the sparkle was lost.

Our verdict has since been unreservedly confirmed by MM. Huyghe and Pradel of the Louvre, for whose generous assistance in the



FIG. 1. — COYSEVOX. — Bust of the sculptor by himself.
Louvre Museum, Paris.



FIG. 2. — COYSEVOX. — Bust of the sculptor by himself.
De Young Museum, San Francisco.

necessary researches I wish here to express my most sincere gratitude.

The treatment of the drapery in the lower part of the terra-cotta, which somewhat lacks the firmness and precision of the head and shoulders, may be partly due to the fact that the artist had done it quickly and sketchily before firing the clay model. Furthermore, examination under ultra-violet light has revealed that, while the head and upper part of the bust are absolutely intact, the lower part shows some restoration in the form of patching in plaster, which was probably done when the terra-cotta was fitted into the marble base. Since this happened a long time ago, a natural patina has covered everything, so that these restorations are hardly noticeable.

Puzzling also at first was the treatment of the cravat which differs somewhat from the way cravats appear in paintings of the period. But a passage in Leloir's *Histoire du costume de l'antiquité à 1914* (tome X, p. 35), supplies the answer. In dealing with the history

of cravats, and after explaining how the formal cravat had to be tied, the author continues: "*Comme nous l'avons vu dans la planche de Bérain, figurant dans le Mercure de 1618, on trouva plus simple de supprimer le long travail que nécessitait ce détail de toilette. On vendait des nœuds de cravate tout faits. Cette cravate confectionnée s'attachait par derrière sous les boucles de la perruque.*" As the bust shows, M. Coysevox apparently used the time-saving device of the ready-made knot.

In closing, a theory may be submitted as to why the bust could ever have been thought to be a portrait of Gibbs. It may once have belonged to Gibbs. One could well imagine that with the friendly relation between the two artists, Gibbs might have acquired Coysevox's self-portrait either as a gift or by purchase. Later on, after Gibbs' death and after the identity of the true sitter had been forgotten, Gibbs' descendants might have thought it to be of the architect himself.

WALTER HEIL.



FIG. 3. — COYSEVOX. — Bust of the sculptor by himself.
De Young Museum, San Francisco.

MEYER DE HAAN

EN BRETAGNE

L'HISTOIRE de Meyer de Haan et de Gauguin au Pouldu est un peu celle de Caïn et Artème que nous a contée Gorki. Le Juif chétif a soutenu le géant quasi invincible qui l'a enfin brutalement rejeté.

Charles Chassé¹ nous a fait connaître la vie des deux artistes en Bretagne. Rappelons que Meyer de Haan, ancien industriel hollandais, ayant laissé ses occupations mercantiles en échange d'une petite rente, se consacra à la peinture. Séduit par l'impressionnisme, il fit la connaissance de Pissarro, puis de Gauguin.

En 1889, apparut au Pouldu, un couple excentrique : le grand Gauguin au profil d'Az-tèque et le petit bossu, De Haan ; le premier fournissant l'appui moral, le second l'aide matérielle. Ils s'installèrent bientôt dans l'auberge de Marie Poupée, comme chez eux.

Marie Henry, dite Poupée à cause de son visage, n'avait rien d'un jouet. C'était, dit Verkade², une femme d'une trentaine d'années, grande et forte. Ses cheveux noirs formaient comme un casque sur sa tête ; deux

yeux noirs éclairaient un visage rude et énergique. Elle devait certainement produire une forte impression pour que dom Willibrord Verkade, longtemps après, se laissât aller à la décrire si parfaitement. Elle fit impression sur Gauguin, n'en doutons pas. Elle impressionna plus profondément De Haan qui, à cause de sa taille exiguë, aimait passionnément ce qui était grand (son énorme bible hollandaise, ses natures mortes plus grandes qu'en réalité!).

Cependant, Gauguin, qui s'était borné à de rapides expéditions nocturnes chez la servante, devenait plus pressant, et Marie Poupée le repoussait : « Vous n'avez pas honte. Un homme marié... avec des enfants ! » Ils auraient formé un couple superbe, mais en amour, aussi, parfois, joue la loi des contrastes. C'est pourquoi Marie aimait le doux De Haan qui, dévotieusement, peignait des fleurs sur ses sabots.

De guerre las, Gauguin fit expédier un télégramme apocryphe rappelant d'urgence son camarade à Paris. De Haan partit. Sa famille fit pression sur lui afin qu'il ne retournât pas en Bretagne. Et il ne revit plus Marie Poupée sauf peut-être une fois, selon la rumeur publique, dans un voyage éperdu et inutile. Il mourut peu après.

1. CHARLES CHASSÉ, *Gauguin et le Groupe de Pont-Aven*, Paris, H. Floury, éditeur.

2. DOM WILLIBRORD VERKADE, *le Tourment de Dieu*, Paris, Librairie de l'Art Catholique.



FIG. 1. — MEYER DE HAAN. — Nature morte. — Collection Cochenneec.

Dans ses lettres à Daniel de Monfreid, dans *Avant et après*, le Maître ne parle pas de celui qui fut son plus intime compagnon et dont il avait reproduit les traits, deux fois, sur toile et dans le chêne.

L'héritage laissé au Pouldu par De Haan à Marie Henry et transmis à leur fille, Madame Cochenneec, est extraordinaire. Il s'agit d'une collection de quinze peintures faites en un peu plus d'un an. En dehors de cette série, on ne connaît guère que le portrait à tonalités bleues de Marie avec son enfant, actuellement en possession de sa fille aînée à Toulon.

« Cette toile », a écrit M. Motheré à Charles Chassé, « avait excité au plus haut point

l'admiration de Gauguin qui, pourtant, n'en était pas prodigue. Pendant son exécution il en demandait constamment des nouvelles à De Haan qui ne voulut la lui montrer qu'après l'avoir entièrement terminée. Lorsque ce moment fut arrivé, le maître fut vivement frappé de l'œuvre de son élève. Il s'installa devant elle et resta très longtemps à la contempler. Ensuite, il lui confectionna un cadre qu'il décora de sa main ».

La collection Cochenneec montre l'évolution prodigieuse de Meyer de Haan au contact de Gauguin. Peintre déjà pourvu d'un solide métier classique, il éclaircit sa vision, découvre la féerie de couleurs dont nous sommes entourés

mais qui ne se dévoile qu'à de rares élus. Il fait siens les procédés du Maître sans abandonner ses dons propres : touche grasse, couleur profonde. De sa peinture sourd le drame de Rembrandt, de Van Gogh, avec un indéfinissable parfum judaïque. La dernière toile de cet éternel hollandais, son portrait, est un merveilleux clair-obscur coloré.

Voici les phases probables du combat artistique dont De Haan sortit vainqueur.

1. Toile, 61×38. *Paysage de Paris*. Exécuté à son arrivée de Hollande. Des toits, un ciel tourmenté, avec une lueur ; tons sombres, dessin non affirmé, touche grasse et habile.

2. Panneau acajou, 45×38. *Nature morte*. Poires et pichet gris bleu. Des bruns où éclate un rouge, volumes affirmés d'une touche grasse et habile.

3. Toile, 27×22, dans le cadre original peint en rouge. *Portrait de l'artiste*. Nette influence japonaise, teintes plates, peu d'ombre, fond jaune avec quelques motifs multicolores. De Haan a rompu trop radicalement avec ses habitudes et se montre sec et timide.

4. Toile, 38×26. *Paysage du Pouldu*. Des dunes, quelques toits, de petits nuages. Affirmé dans les lignes, grands plans, couleurs poussées au sombre.

5. Toile, 45×38. *Nature morte*. Lilas et pomme rouge foncé, citron vert noir dans l'ombre, procédé impressionniste dans le fond clair.

6. Toile, 45×38. *Nature morte*. Cafetière et poires. Précis, d'une matière savoureuse, belle harmonie encore sombre.

7. Toile, 35×28. *Deux fleurs dans un verre*. Bonne ébauche colorée.

8. Toile, 35×28. Variante du précédent. Recherche dans le clair et la précision, harmonie bleutée.

9. Toile, 55×38. *Nature morte*. Gros oignons et terrine brune. Couleur très riche poussée au sombre ; un serti bleu apparaît.

10. Toile, 65×54. *Nature morte*. Broc surmonté d'un chiffon rouge, énorme betterave, grosse carotte. Belle couleur.



FIG. 2. — MEYER DE HAAN. — Nature morte. — Collection Cochenne.

11. Toile, 82×69. *Nature morte*. Panier, bouteille, mesure d'étain, betteraves, carottes, pommes de terre. Couleur somptueuse ; serti apparent par endroits.

12. Toile, 65×54. *Bouquet*. Élégante harmonie de fleurs violettes, bleu clair avec un peu de jaune. Citrons inachevés dans l'ombre. Traité par hachures.

13. Toile, 67×54. *Paysage*. Feuillage d'or, arbre au tronc noir. La préparation bleu foncé est souvent apparente par suite de l'inachèvement de la peinture.

14. Toile, 91 × 73. Sur fond absorbant dessin bleu à l'aquarelle. Chaumière et rochers sur fond d'arbres où, pour reprendre les paroles d'Emile Bernard, un style apparaît, aristocratisant la forme et la composition.

15. Toile, 81×63. *Portrait de l'artiste*, au gilet breton bleu, largement brodé de jaune. Toque et cape où les bruns chauds jouent avec les bruns pourprés, violacés. Fond lumineux de la verrière jaune verdâtre. Effet de hachures faites avec la hampe du pinceau sur la pâte fraîche. La figure, peu éclairée, d'une couleur magnifique, a une expression intense. Un chef-d'œuvre!

FERNAND DAUCHOT.

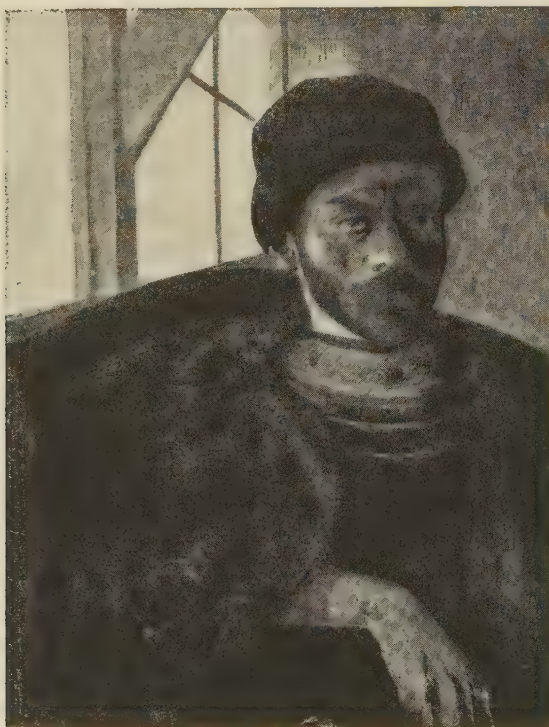


FIG. 3. — MEYER DE HAAN. — Portrait.
Collection Cochenne.

CINQ PIÈCES D'ARMURES GRECQUES ANCIENNES

Dès l'aube de l'histoire grecque les poètes chantent les guerriers armés de pied en cap. Chez Homère et chez les poètes les Grecs nous apparaissent vêtus d'armures reluisantes. De même, les premiers ivoires sculptés, les bijoux, les bronzes, les plaques de terre-cuite peinte, et les illustrations, nous les présentent parés de casques, de cuirasses, et de jambarts, brandissant des lances et des épées. L'armure elle-même, dans la mesure où les pièces conservées permettent d'en juger, a la beauté âpre d'un poème grec et le goût propre à tous les produits de l'artisanat qui enrichissaient la vie quotidienne des Grecs anciens. Cette présentation de la petite collection d'armures grecques de la Walters Art Gallery, qui comprend cinq belles pièces restées inédites jusqu'à présent (à l'exception du casque « des îles » ou illyrien¹), a pour but surtout de mettre en valeur les formes fonctionnelles, la construction aussi solide que hardie et la décoration magistrale qui étaient caractéristiques du génie grec.

La matière employée pour les armures grecques était légère et n'offrait guère de résistance aux outrages du temps : tout au plus, étaient-ce des feuilles de bronze ou, simplement, du cuir ou du bois. (Homère parle d'argent mais on n'en a retrouvé aucun exemple.) Dans la plupart des cas, les pièces qui nous sont parvenues ont été découvertes non pas sur les champs de bataille, mais dans des tombes où elles avaient été enterrées avec leurs propriétaires, ou bien, quelquefois, dans des sanctuaires où elles avaient été offertes en témoignage de gratitude à des divinités bienfaisantes. On dispose de très peu de données archéologiques permettant de dater ces armures, et de distinguer leur lieu de fabrication, car elles sont toujours plus ou moins conventionnelles, n'évoluant que très lentement et ne variant qu'à peine d'un endroit à l'autre. Toutefois, on a pu reconstituer un canevas approximatif de leur développement. Les preuves des dates, d'une certitude tantôt relative,

tantôt absolue, sont tirées soit de l'étude comparée du décor des vases, des sculptures et de l'architecture, soit d'inscriptions, d'ailleurs assez rares, se rapportant aux détails d'une consécration telle que celle à laquelle j'ai déjà fait allusion, soit, enfin, tout simplement du nom des propriétaires de ces armures ainsi que de représentations de guerriers revêtus d'armures dans les peintures de vases grecs dont la date est connue.

Rien ne saurait être d'un dessin plus frappant que les deux casques qui font partie de cet ensemble (fig. 1). On les appelle corinthiens, non point parce que le casque était exclusivement porté par des soldats corinthiens, mais parce que, pendant des siècles, il a été représenté ornant la tête d'Athéna sur l'avers des monnaies de Corinthe, tandis qu'un autre type de casque avait été adopté pour les monnaies attiques. (D'après Coutil, *Op. cit.*, cette désignation dérive d'un certain casque dédié par les Argiens à Olympie et qui était marqué comme provenant d'un butin de Corinthe².) Le casque corinthien est aussi lisse que le crâne lui-même. Il recouvre complètement les oreilles, protège le nez au moyen d'une forte saillie, et les joues par des oreillères puissantes qui font corps avec l'ensemble, sans aucune démarcation; devant, un très petit espace est découpé pour les yeux, la bouche et le menton, cet espace étant entouré de lignes d'une vigueur que seul un Grec savait atteindre. Les casques parvenus jusqu'à nous n'ont, en général, rien pour permettre d'attacher un cimier aussi temporaire et périssable qu'il soit, bien que sur les décors de vases grecs, les casques corinthiens comportent habituellement des cimiers très travaillés. (Un fragment de cimier en bronze a été trouvé en Egypte. On y voit des trous destinés aux rivets permettant de l'attacher au casque, ainsi que des trous pour permettre d'y ajouter du crin³.)

On connaît deux différents genres principaux de casques corinthiens, tous deux représentés ici. Dans certains cas, le bord inférieur se

recourbe sensiblement en dehors et de côté; puis une entaille assez profonde au bord inférieur, sous l'oreille, sépare la partie arrière du côté. Le casque de droite de notre reproduction en procure un bon exemple (fig. 1) - (Walters Art Gallery, n° 54.2304. Acquis en 1946. Couleur brunâtre; surface soigneusement polie. Réparé en deux endroits avec des lamelles rivées. Longueur intérieure, du dos au devant : 0,19 m; largeur intérieure : 0,18 m⁴). Ce casque est dépourvu de toute décoration et est tout à fait lisse et uni, mais il se peut qu'il n'ait pas eu autant de simplicité lorsqu'il était neuf, car maints types de décoration arrivent à disparaître sans laisser de trace, et il en est ainsi, en particulier, de la décoration par minces lames d'or repoussé, comme on en a trouvé sur certains casques⁵. Tout le long des bords de ce casque il y a de minuscules épingles, placées à des intervalles de 0,15 m environ l'une de l'autre, juste un peu plus longues que l'épaisseur du casque et chacune étant légèrement agrandie à ses deux bouts pour l'empêcher de glisser au-dehors. Ces épingles devaient servir à attacher une doublure.

Les casques de ce genre ont une longue histoire. Leurs origines remontent au début de la civilisation grecque et, dès l'époque dite Protocorinthienne, on les trouve déjà pleinement élaborés, avec une entaille nettement marquée sur le côté et, invariablement, des épingles aux bords, car le métal en était si mince qu'il exigeait d'être renforcé par une doublure. Nous nous garderons, cependant, d'attribuer une date très ancienne à ce casque. Le métal en est assez épais, et sa doublure semble, par conséquent, avoir été due non pas à une nécessité mais à une survivance d'un style plus ancien. Le dos du casque (fig. 3B) dessine une forte courbe en forme d's, nettement différente de la courbe brisée, au bord inférieur brusquement rentré, qui, comme il a été précisé dans l'étude approfondie des casques corinthiens par Kukahn, était caractéristique des périodes les

plus anciennes⁶. Une comparaison avec les dessins de profils publiés par Kukahn fait penser que notre casque appartient à la période qu'il appelle « Classique », c'est-à-dire la période postérieure à la disparition de la poterie Proto-corinthienne, qui se place à la fin du VII^e ou au début du VI^e siècle av. J.-C.

Notre second casque corinthien, celui de gauche de notre reproduction (fig. 1), est plus haut, ou plus long, devrait-on dire, tant des côtés que du dos. (Walters Art Gallery, n° 23.2303. Acquis en 1946. Hauteur totale 0,22 m; longueur intérieure, du dos au devant : 0,205 m; largeur intérieure, 0,175 m. Grand trou au côté gauche; petit trou à la nuque; bout de l'oreillère droite cassé⁷). Son bord inférieur ne fait pas saillie de côté. Au lieu de l'entaille profonde qui, sur l'autre casque, sépare les côtés du dos, il y a ici une coupure, longue et peu profonde, du bord inférieur, juste au-dessus de chaque épaule. Tout le long des bords, une bande décorative ininterrompue, avec un cordon de grosses perles, entourée de deux cordons de perles plus petites, se déroule entre des filets en relief. La présence de ces motifs prouve que ce que nous avons sous les yeux doit être la surface extérieure de ce casque, dans son état primitif.

Au point de vue historique, ce genre de casque corinthien est postérieur à l'autre. L'absence d'épingles le long des bords indique qu'à l'époque de la fabrication de ce genre de casques, on les faisait déjà avec du métal plus épais, de sorte qu'une doublure n'était plus indispensable⁸. En fait, comme l'a démontré Kukahn, les casques de cette forme étaient faits d'abord sans doublure, et ce n'est que plus tard que l'emploi des doublures fut repris⁹. La vigoureuse courbe en forme d's du profil (fig. 3A) suffit pour dater ce casque comme appartenant à la période « Classique » de Kukahn, c'est-à-dire à la fin du VII^e ou au début du VI^e siècle av. J.-C. Comme tel, il est à peu près contemporain de l'autre casque corinthien et nous offre un échantillon d'un autre goût grec de la même époque.

Un type de casque tout à fait différent, et assez courant, est également représenté ici (fig. 2). (Walters Art Gallery, n° 54.796. Acheté par M. Walters à une date inconnue. Longueur intérieure, entre le bord antérieure et le dos du cou : 0,21 m;

largeur intérieure, entre les deux oreilles : 0,165 m; largeur de l'ouverture au-dessus du visage : 0,12 m; longueur des bords antérieurs des oreillères 0,13 m distance entre les points inférieurs des oreillères 0,058 m. Bronze lourd, avec beaucoup de craquelures et de nombreuses lamelles rivées en cours de restauration¹⁰). Ce casque a la forme simple d'un bonnet, avec, derrière, le bord retourné en dehors, afin de protéger la nuque d'un coup venant de haut en bas (fig. 3c), mais dépourvu de toute protection pour le nez. Au lieu de la pièce de devant soigneusement travaillée, il y a ici une ouverture à bords droits, le bord supérieur étant horizontal. Les oreillères ont des devants rectilignes légèrement obliques, avec le bas et le dos recourbés; au bas de chacune, il y a un trou destiné à attacher la doublure. Une large bande en relief court le long de la tête, entourant celle-ci presque complètement, depuis le devant jusqu'au dos. Cette bande, dont la partie supérieure est concave est décorée de trois filets incisés au milieu et d'un filet incisé de part et d'autre, à chaque bord. Ce casque a une entaille en forme de V à chaque oreille, à l'endroit précis où les oreillères rejoignent le dos du casque. Encadrant ces entailles et courant tout le long des bords du casque, il y a une bordure de trois lignes creuses, avec de petites perles entre la première et la deuxième ligne en partant du bord.

Contrairement aux autres casques, celui-ci fait voir qu'un cimier en matière périssable, a dû y être attaché. Il est certain que le cimier devait s'ajuster au creux de la bande en relief, et au dos du casque il y a une boucle à laquelle on pouvait attacher le bout du cimier. Il se peut qu'il y eu un bouton sur le devant pour attacher l'autre bout du cimier. Le buste d'homme qui occupe à présent la place de ce bouton a dû être ajouté dans les temps modernes; d'autres exemples de ce type de casque portent un bouton à cet endroit.

Beaucoup de casques de ce type général nous ont été conservés. Ils étaient en vogue pendant tout le VI^e siècle et au commencement du V^e¹¹. Dans l'étude approfondie qu'il leur a consacré, Schröder a distingué une subdivision qu'il a appelé la Forme 4, et qui comprend les travaux d'un seul artisan; et c'est sans aucun doute à ce groupe qu'appartient notre casque¹². Toutes les pièces

faisant partie de la Forme 4 sont identiques, jusqu'aux bordures et triples filets creux courant dans le sens de la longueur de la tête, et les deux trous aux coins inférieurs des oreillères. Bien que ce groupe tout entier ait été considéré autrefois comme fabriqué aux îles grecques¹³, Schröder a proposé d'attribuer les casques de la Forme 4 au nord des Balkans. Cette hypothèse a depuis été confirmée par la découverte de deux pièces de cet ordre à Trebenischte. (Voir aussi l'exemple trouvé à Olympie et publié comme illyrien par Hampe et Jantzen. Kukahn appelle ce type « Balkanique du Nord » et date le groupe de la fin du VI^e et du V^e siècle avant J.-C.¹⁴) Selon la théorie de Schröder, la Forme 4 offrait une variante assez tardive du type en question; nous devrions donc dater notre casque de l'an 500 environ av. J.-C.

De toutes les pièces d'armure séparées, celle qui est le plus nettement grecque est le jambart. De même que le casque, le jambart comportait parfois de très belles décorations, et la Collection Walters en possède un très bel échantillon (fig. 4, 5 et 6). (Walters Art Gallery, n° 54.2336. Acquis en 1949. Surface éraflée. Matière très mince. Une partie du bord inférieur manque; il y a, de plus, des trous dans les parties supérieures du repoussé. Hauteur : 0,405 m¹⁵). La courbe de la ligne médiane révèle nettement qu'il appartient à la jambe gauche. Son pendant semble perdu à jamais. Le métal est très mince et encore flexible, car le jambart devait être tenu en place simplement par la flexibilité du métal sur le mollet. (Pour se conformer aux exigences du montage moderne, ses bords ont été rapprochés et réunis derrière avec du fil de fer; à l'origine, on laissait ceux-ci à une certaine distance l'un de l'autre et on pouvait les écarter encore davantage afin de faciliter le revêtement de l'armure.) Le bord inférieur plonge par devant; le bord supérieur dessine des courbes magnifiques en forme d'ogives, tout en montant au centre pour constituer une sorte de langue allongée, destinée à protéger la rotule sans raidir le genou. Tout le long des bords — en haut, en bas et le long des deux bords verticaux du dos — il y a de tout petits trous auxquels était cousue une doublure, probablement de cuir.

Le décor, en repoussé avec de fins motifs en creux, suit la forme de la

jambe, mais, sous une impulsion éminemment grecque, il fait dériver de ces formes, de superbes motifs végétaux, animaux et abstraits. L'os de la rotule est répété dans le masque du lion. Au-dessus du masque, il y a deux saillies en forme de saucisses qui ne font penser que vaguement à une crinière. A l'extrémité même du nez du lion il y a des pétales incisés qui partent de la division médiane du jambart, mais qui semblent à première vue être les moustaches d'un lion. Des lignes diagonales descendent des oreilles vers le centre, suggérant les tendons du cou, tandis que plus loin il y a des lignes diagonales qui se terminent en haut en spirales, et en bas en boutons de fleurs. En examinant attentivement les côtés du jambart, on remarque que les muscles du mollet sont marqués par des lignes tantôt larges, tantôt étroites qui finissent en haut en spirales, en vrilles avec boutons de fleurs et en un serpent représenté tout entier, avec écailles et dents. On note des différences entre le traitement du côté extérieur et celui du côté intérieur de la jambe. Le charme de ces deux motifs est cependant tel qu'on ne peut guère lui trouver d'équivalent dans le répertoire tout entier de l'ornementation grecque.

Ce jambart fait partie d'une série de pièces décorées bien connues. La plus célèbre est la paire de jambarts du British Museum, provenant de Ruvo, du sud de l'Italie¹⁶, et considérée comme datant de l'an 540 env. av. J.-C. Aux côtés la facture est très semblable à celle de notre jambart, mais devant on y voit une Méduse dont le visage large et laid est placé exactement au-dessus de la rotule. Un autre jambart qui provient de Kul-Oba, en Russie, présente une imitation littérale des muscles du mollet, avec le visage de la Méduse au-dessus de la rotule¹⁷. Sous le menton de la Méduse, il y a des pétales incisés, comme ceux qu'on voit au bout du nez de notre lion et, des deux côtés, il y a des lignes diagonales semblant encadrer une fleur qui sort du tibia. De plus, au-dessus du visage apparaissent de nouveau les étranges moulures informes que nous voyons sur la tête de notre lion; cette fois, elles semblent être les cheveux de la Méduse, ainsi qu'on en trouve souvent sur les vases grecs peints. Dans l'ensemble, ce jambart de Russie semblerait être un ancêtre pas trop lointain du nôtre, étant donné l'usage

plus méthodique et plus logique qu'il fait de motifs de plantes et d'animaux.

Au surplus, il y a ici une belle pièce dont la provenance est restée inconnue, mais qu'on peut situer en Olympie en s'appuyant sur la dédicace au Zeus Olympien inscrite en bonne écriture archaïque¹⁸. Le haut en est cassé; les côtés font voir en repoussé un serpent en même temps que des vrilles et des lignes formant un motif pas trop différent du nôtre, mais plus petit. On trouve des exemples encore plus proches dans les objets des fouilles tant anciennes que plus récentes d'Olympie¹⁹. Un jambart, trouvé à Olympie en 1937, ressemble de si près au nôtre qu'on peut penser qu'il s'agit de la même pièce²⁰. En réalité, il a un morceau cassé dans la partie inférieure du dos, face au côté intérieur de la jambe, là où notre jambart est encore intact, et de plus, le nôtre est beaucoup plus grand.

Ainsi le groupe auquel appartient notre jambart se trouve établi sans que l'on connaisse sa date précise ni son lieu d'origine exact. Ni l'Italie méridionale ni la Russie du Sud ne sauraient en être le lieu de fabrication, et ces régions sont parmi les nombreuses contrées vers lesquelles les Grecs exportaient régulièrement leurs produits. La dédicace à Olympie n'est pas une preuve du lieu d'origine, car des guerriers du monde civilisé tout entier offraient des dons et des témoignages de leur gratitude à Olympie. On ne possède pour aucune de ces pièces des preuves permettant de dater ce groupe de jambarts, mais le fait qu'ils doivent tous provenir du même armurier est probable. Et tout ce que nous saurons jamais de cet artisan sera sans doute qu'il fut un Grec plein de talent de la deuxième moitié du ^{vi} siècle av. J.-C.

La dernière pièce, bien qu'elle soit loin de caresser l'œil par sa beauté, est la plus rare et la plus importante. (Walters Art Gallery, n° 54.2337. Acquis en 1949. Hauteur au dos : 0,25 m; ouverture entre les bords antérieurs : 0,075 m; largeur à la cheville : 0,117 m. Bronze jaunâtre, éraflé, mais gardant des traces de vert. Fendu en plusieurs endroits²¹.) C'est une chevillère pour la cheville droite, faite de bronze flexible, sans décoration (fig. 7). Son but, celui de protéger le talon d'Achille, est tout à fait évident; la forme destinée à permettre l'ajustage au dos du pied et l'allongement

au milieu du dos dans le haut le montrent clairement. La surprise qu'on a d'abord à en constater la grande taille ne peut être que de courte durée, car, en fait, cette pièce a été vendue comme une muselière de cheval. A la réflexion, on se rend compte qu'une protection de la cheville, afin de ne pas blesser la chair sur les os à cet endroit et de ne pas raidir la cheville elle-même, doit être pourvue d'un coussinet très épais, d'un coussin même, qui serait attaché par des points de couture passés à travers des trous, sur les bords du bronze.

Puisqu'il n'y a pas de décoration et puisque les pièces analogues sont trop rares pour permettre d'établir une chronologie des formes, la date de cette pièce de protection de la cheville doit demeurer incertaine. La différence de matière interdit de l'attribuer à la même armure que le jambart avec lequel elle a été vendue. Une pièce qui lui ressemble et qui a fait partie de l'exposition de la Vie Grecque et Romaine au British Museum, a été attribuée à l'Italie méridionale et au ^{iv} siècle av. J.-C., selon la théorie que ces pièces de protection ne furent portées que lorsqu'on abandonna la mode des chevillères longues²². Mais on a trouvé à Olympie des jambarts qu'on doit rattacher au ^v siècle²³. Le nom grec de ces objets, *ἐπισφύρια* se trouve dans l'*Iliade*. De plus, le jambart et la chevillère de la cheville ne s'excluent aucunement; ils doivent, au contraire, être portés ensemble²⁴. Le mieux est de ne pas essayer de dater cette pièce ni de chercher à deviner à quelle bataille elle aurait bien pu être portée.

Même en éliminant la chevillère, ces pièces portent toute l'histoire grecque ancienne. Lorsqu'on fabriquait les casques corinthiens, l'âge des tyrans ne faisait que commencer, et les chants martiaux de Tyrtée étaient encore nouveaux à Sparte. Lorsqu'on arrive à l'époque de l'autre casque et du jambart, des tyrans tels que Polycrate de Samos et Périandre de Corinthe ont fait leur temps, et les Pisistratides d'Athènes sont sur le point de disparaître. Le casque et le jambart auraient paru démodés à la bataille de Marathon, mais ils auraient pu y être portés. Tel est le laps de temps que ces cinq pièces d'armure grecque représentent dans l'histoire.

DOROTHY KENT HILL.

THE PSYCHOMACHY

A LITERARY AND ARTISTIC SUBJECT

(A Note on the Biblical cycle of Saint Savin)

The historians of Medieval art usually mean by the word "psychomachy" a sculpted or painted group of two battling figures, one of which represents a vice and the other a virtue. Sculpted psychomachies are particularly numerous in the Poitou and Saintonge regions. The treatment of the subject hardly ever varies, the sculptor almost always representing the outcome of the battle, in other words, the victory of virtue who inflicts a mortal blow upon vice already overwhelmed and crushed underfoot. Enjoying more freedom and having less to count with lay-out and location considerations, painting sometimes shows another phase of the battle. At Tavant (crypt paintings), the reddish monster representing vice is still upright facing virtue—a wild masked warrior, armed with a lance and clad in a suit of armor (fig. 1).

Paintings and sculptures have been inspired by the *Psychomachy* of Prudence—and also its imitations, for Prudence was the originator not only of an iconographic pattern, but also of a literary style which was to be cultivated until the end of the Middle Ages. The last two songs of the poem by Alain de Lille entitled *Anticlaudianus* (a work famous in its own time—in the XII Century—and still read in the XVI and XVII Centuries as evidenced by four printed editions) have as their subject the struggle of the virtues.

This example is far from being unique. But it is important to note:

1) that these poetic and artistic expressions translate a thought which stems primarily from philosophy or religion. If there are poems, paintings and sculptures describing or representing the struggle between Virtues and Vices, it is because, long before Prudence and long after him, philosophers and theologians have meditated on the problems of good and evil, of the inner conflict and the need for the soul to carry on

this battle in order to obtain its salvation;

2) that, in the field of plastic arts, this dominating—and almost obsessing—thought of the inner conflict has inspired a great many works, aside from those that we call "psychomachies" in the narrow sense of the word.

Roman art abounds in symbolic representations of the contest between the two principles: warlike virtues, but also warrior angels and saints, vanquishers of demons or monsters; triumphs of Christ, descents into limbo; and finally episodes borrowed from the Golden Legend or from the Bible and containing allusions sometimes transparent, sometimes, on the contrary, hard to decipher, of the struggle which, in each one of us, is carried on God and Satan.

A remarkable example of these allusive psychomachies is the Biblical cycle of Saint-Savin. This vast ensemble consists of about thirty-five subjects drawn from Genesis and Exodus. The period they illustrate begins with the Creation and ends with the delivery of the tablets of the Law to Moses. So wide a chronological range offered the choice of a great number of episodes. It is therefore striking that all those chosen by the painter have in common the fact that they refer either directly, or symbolically, to the struggle between good and evil: the *Temptation*, the *Downfall*, the *First Fratricide*, the *Deluge*, the *Tower of Babel*, the *Story of Abraham*, that of *Joseph*, the *Crossing of the Red Sea*. Everywhere Evil appears pitted against, or vanquished by the divine will, triumphant or chastised. One might say that it is not surprising that subjects taken from the Bible could be interpreted that way. Is not this conflict of the two principles, this struggle between the Lord and an often rebellious humanity, one of

the most recurring themes of the Scriptures (at least in the Old Testament)? But the psychomachy is the battle between good and evil *in the soul* and not in the universe. The contest is unquestionably between two principles, but within us, within the enclosed field of the human being. Psychomachy is an aspect of inner life and a condition of salvation; and this being the case how could it be maintained that it could convert itself into an account of events whose literal meaning was undoubted and whose historic character was an article of faith?

This objection will easily be overcome if one will recall the multiplicity of interpretations which were given the biblical text during the Middle Ages, varying namely according to meaning, a *typological* one (in what concerns the Old Testament considered entirely as a prefiguration of the New), a mystic meaning and a moral one. It is at this last that we shall pause. It will suffice to refer to the moral interpretation of the commentators, the sermon writers and even the poets, and compare them with our paintings, to find in these the illustration of a current exegesis and of a familiar teaching.

It would be absurd to pretend to give "the key" of the biblical cycle of Saint-Savin! At least it should be said a key, for we are here in the presence of one of those masterpieces for which commentaries are inexhaustible. The great works of the Middle Ages, whether they be ideological, poetic or plastic, often have this characteristic of possessing a sum of values, of which the *Divine Comedy* offers the most striking example. The paintings of Saint-Savin, as well as the Biblical text which they illustrate, are susceptible of several glosses. (The typological interpretation would not be any less plausible than the moral interpretation, considering the represented

choice of the episodes—among which figure the two great works of deliverance, the *Noah's Ark* and the *Crossing of the Red Sea*¹.) However, I believe that I am not too forward in stating:

1) that, of all the meanings which can be given them, the moral one being best understood by the mass of the faithful, it ought to have been preferred by authorized interpreters; and

2) that, on this moral plane, the theme imposed by the selected subjects is that of the inner conflict.

I should have liked to study the whole of the vault at Saint-Savin from this point of view, but putting off until later a survey which would be too extensive, I will limit myself here to just a few examples.

The texts on which I have relied are mainly borrowed from Prudence, Guibert de Nogent and Saint Bernard.

The Creation and the Earthly Paradise.—The work of the six days was to fill two sections of the vault. The second no longer has any trace of painting. The fresco which decorates the first one is divided into two motifs one of which is not very distinct. The other represents the *Creation of the Stars* (fig. 2). The Lord, turning his face toward a sky made of concentric circles, is letting slip from his hands, which still seem to lend them support, the two luminaries of day and night. His feet rest on a world the color of ochre, already covered with vegetation.

The contrast of *heaven and earth*, which the composition renders very plainly—these two worlds, equally compact, being separated by an empty and colorless zone—is paraphrased as follows by Guibert de Nogent in his *Moralia Geneseos* (first half of the XI Century): "At the beginning of our conversion we feel in us a struggle between two things opposed to each other and which can never be at peace, not even for a single moment, in the one who lives rightly. These two things are the flesh and the spirit." (The Latin text is to be found in the original French text of this article only.) Thus, in the first few words of his commentary, Guibert affirms its moral intent and even lets us judge that his description of the moral phenomena will above all concern the inner life of man and his inner conflict. At the beginning of

the Holy Book, earth and heaven oppose each other like flesh and spirit.

The *Earthly Paradise* consists of three scenes: the *Creation of Eve*; *God Presents Eve to Adam* and *Eve and the Serpent*. In this last piece, the woman, already a conscious sinner, reaches out her hand to grasp the forbidden fruit. The temptation and the fall are represented in a striking abridgment. The theme link itself too directly to the struggle of the soul for the need to make a point of it. As to the preceding composition, one observes in it the perfect resemblance between Adam and Eve, both equally bearded. This peculiarity has been explained two ways: Eve, before sinning, wore a beard, the sign of perfection, or the fresco painter wanting to transpose a figure, painted an Eve on top of an already executed Adam; the retouching, done dry, has fallen off and the first figure has reappeared. This latter opinion, to which I originally subscribed, seems to me now to be less probable than the first. This repentance suggested itself to me through the reading of ancient commentator of the Biblical text. Guibert, among others, makes the new form of Eve a symbol of flesh and sin. Before his fall man was indistinguishable, after the fall humanity divided itself into two sexes: "*Primo in homine quædam fuit identitas; sed ex peccati poena accidit demum diversitas ut in duo dividetur humanitas.*"

Cain and Abel.—The subject is treated in three episodes: the *Two Offerings*, the *Murder of Abel* (fig. 3) and the *Cursing of Cain*. Without questioning the historic truth of these events, and fully respecting the literal meaning of their narration, the artists as well as the clergymen who directed them and the faithful to whom they spoke, attributed to them the value of symbols. Cain, whom Saint Basil called "the first disciple of the devil" appeared as the personification of Evil. Saint Augustin describes him as "the founder of the city of the wicked" and the New Testament (Epistle of Jude) says of the wicked that "they have gone in the way of Cain." As to his victim, he is a figure of Good, which explains their fraternal hatred. It is the pure life and piety of Abel, whose sacrifice God accepted, that kindled jealousy

and hate in Cain. He killed his brother, says Saint John (Epistle I, iii, 12) "because his brother's works were righteous." But let us go further. Abel and Cain are not only the symbols of Good and Evil in themselves, but of good and evil in us—in each of us. Like these couples made up of personified and struggling virtues and vices, the two brothers are not two persons, but one, that is, Man. The episode of the two offerings signifies that God accepts the good in our soul and rejects the evil; evil then revenges itself for this rejection by a murder which signifies its victory—a victory without a to-morrow, for the murderer lives on under the curse of heaven.

On the other hand, we can recall that the *Hamartigeny* by Prudence, a poem whose subject (as its title indicates) is the origin of Evil, opens with an account of the murder of Abel. This poetic paraphrase of the text of Genesis is followed by a commentary whose precise intent is anti-marcionite and which ends with an assimilation of Cain to the flesh and Abel to the spirit. The flesh, the source of all evil, after having destroyed the soul by inciting it to deny the unity of God, triumphs through the murder of its brother, the Spirit: *Cain triumphat morte fratris halitus.*

Abraham Delivers Lot.—Without stopping at the pictures dedicated to the stories of Noah and the Tower of Babel (not that they are not susceptible of a psychomachic interpretation, but because such an interpretation would require too lengthy developments), we come to the cycle of Abraham and this central episode of Abraham delivering Lot, immediately followed by the encounter with Melchisedech, then with the Angels (fig. 4). This time it is again to Prudence that we will have to refer (Prologue of the *Psychomachy*, verses 15 and foll. 2): "One day some proud kings subdued Loth and made him prisoner... Abraham arms his servants to attack the enemy which retreats. He himself draws his sword and inspired by God [literally "full of God"—*plenus Deo*] he puts to rout these haughty kings impeded by the weight of their booty... makes them bite the dust... Abraham returns home with the glory of having regained his brother's child... Still covered with blood from this carnage, he receives

the heavenly food from the hands of a priest, a high-priest of God... Melchisedech... Soon thereafter three angels of different shapes [literally: "a triform trinity of angels": *triformis angelorum trinitas*] visit the hut of the old man; and Sarah is astounded to see the function of fecund youth taking place in her already withered womb; she becomes a mother..."

This description, to which the fresco painter seems to have turned instead of to the Biblical text (which does not link as directly the encounter with Melchisedech and the appearance of the angels) is followed by a gloss which ends the Preface, explains its meaning and announces the conflict of the Virtues, the subject of the poem: "This," says Prudence, "is a prefiguration which our life has to retrace with exactitude." Sarah is our soul. She will give birth to a legitimate line of descent, that is to say, of good thoughts and of good deeds, only when our spirit will have vanquished its enemies which are the evil inclinations³.

The parting with Lot is not merely a theme whose symbolism can orient us to the inner conflict: it puts us at the source of the psychomachic inspiration itself.

Joseph sold to Potiphar.—Our fourth example will be borrowed from the Joseph cycle, the most frequently treated cycle at Saint-Savin together with that of Noah. It is developed in eight scenes of which we shall retain only that which illustrates verse 36 of Chapter XXXVII of the Genesis: "... *Madianitæ vendiderunt Joseph in Aegypto Putifar ennucho Pharaonis, magistra militiæ*" ("And the Midianites sold him into Egypt unto Potiphar, an officer of Pharaoh's, and captain of the guard"). The psychomachic interpretation of this episode, far from forcing itself—as it was the case with the *Parting with Lot*—would seem rather arbitrary if we did not have the text of the *Moralia Geneseos* by Guibert de Nogent to sustain it. This author, faithful to tendencies to which we undoubtedly are strangers, but which we must understand did not stir up any scruples in his time, again sees in the person of Potiphar the personification of Evil: eunuch, because "sterile of all good," captain of the guard, because "prince of the army

of wickedness." *Eunuchus est, et magister militiæ, quia ab omni bono sterilis est, et totius vitiatorum exercitus princeps*. It is to be noted that the expression "*vitiatorum exercitus*" recalls the *vitiatorum acies* of the psychomachy. These formulas are to all of Prudence's imitators.

Pharaoh's Chariot Engulfed.—We finally come to the *Crossing of the Red Sea* (fig. 5), or more exactly to the engulfment of Pharaoh and his army, for the fresco painter represented not the Hebrews but their enemies (Exodus, chap. XIV). This time we are in the presence of a typological idea, that is to say a prefiguration of the New Testament: the waters of the Red Sea announce and symbolize those of the Jordan. During the XI and XII Centuries typological representations of the Bible were as much in favor as moral commentaries (mystical commentaries appeared somewhat later). Saint Bernard, whose influence on Christian iconography through his preaching and his writings is too well known to need mentioning, abounds in confrontations between the Old and the New Testaments. "The mystery of the Redemption," he says in his 39th sermon on the *Cantique des Cantiques*, "has been shown in advance in the dividing of the Red Sea, which gave passage to the people of God and at the same time avenged them on their enemies. The baptism is clearly expressed, because the baptism saves men and washes out crimes." These last words seem to me to throw a bright light on the meaning of the event represented by the fresco painter of Saint-Savin—an event which had already been assimilated by Prudence to "the overthrow of the wicked people" (*Psychomachy*, verses 650 to 664). Pharaoh's army is this "army of the wicked" of which Potiphar was the captain.

I believe that the mentioned passage by Saint Bernard has never before been linked to the paintings of Saint-Savin—undoubtedly less through neglect than through strong legitimate scruple which I myself have had. Saint Bernard was born in 1090 and did not start his preaching until about 1120, and should the execution of the fresco be dated of the very first years of the XII Century, the sermon would be about twenty years later. The two works would, nevertheless, remain almost

contemporary; both expressing ideas which were then very widespread, they could have been inspired by common sources (if only by the poem of Prudence). Moreover, the episode of the Red Sea, following the murder of Abel, the parting with Lot and the sale of Joseph to Potiphar, fit themselves perfectly into the framework of a vast psychomachy. These soldiers engulfed together with their prince are men in appearance only. In reality, they represent the crimes of men. They are our faults. But this time, in the inner conflict, Grace intervenes and comes to our assistance. Under the flow of her beneficent waters the sins are annihilated and thus the revenge of God has come, awaited since the earliest days of the world, and obtained through the help of God and as the consequences of baptism. (In the first, not very distinct scene from the cycle of the Exodus, immediately before the *Crossing of the Red Sea*, archeologists long ago recognized the illustration of the verse: "And he Pharaoh called for Moses and Aaron by night, and said, Rise up, and get you forth from among my people..." Exodus, XII, 31, our fig. 6. However, the presence, between Pharaoh and Moses, of two serpents—almost effaced but whose tails one can still distinguish wrapped around the monarch's feet—suggested to M. Andre Grabar another interpretation of the fresco. The episode chosen by the painter could be none other than the miracle of Aaron's rod: "And Moses and Aaron went in unto Pharaoh, and they did so as the Lord had commanded: and Aaron cast down his rod before Pharaoh, and before his servants, and it became a serpent. Then Pharaoh called... his sorcerers... they also did in like manner with their enchantments. For they cast down every man his rod, and they became serpents: but Aaron's swallowed up their rods." Exodus, VII, 10-12. If M. Grabar is right, the vault of Saint-Savin offers an additional example of the struggle of the good principle against the evil one, a struggle which ends here in the victory of the divine miracle over the diabolical enchantments⁴.)

As regards the intention of the artists responsible for the fresco or of their direct inspirators, we shall beware of venturing a too affirmative conclusion.

PAUL-HENRI MICHEL.

LA VIERGE AUX ROCHERS DE MANTEGNA¹

Le *Studiolo* minuscule et privé de fenêtres, que Vasari s'est aménagé dans une sombre alcôve du Palazzo Vecchio pour abriter les ambitions alchimiques de Don Francesco dei Medici, et où il aligna deux rangées d'armoires avec des peintures qui ne pouvaient être examinées qu'à la lumière artificielle, représente pour nous aujourd'hui, poussée à l'extrême, la fuite de la réalité poursuivie par les Maniéristes. C'est donc avec un intérêt tout particulier qu'on apprend qu'un des joyaux de la collection de ce prince romantique et original était la peinture — quasi, dirait-on, la miniature — connue comme la *Vierge aux rochers* de Mantegna. (Elle ne mesure que $29 \times 21,5$ cm².) Une des raisons du charme que ce panneau énigmatique a exercé sur l'imagination de Don Francesco (« *il quale lo tiene fra le sue cose carissime* »)³ doit être due à la fantaisie, d'un caractère presque surréaliste, de cette peinture (fig. 1).

La Vierge, les cheveux dénoués,

assise sur un rocher au centre d'un piédestal géologique carré, lui-même placé en biais par rapport au spectateur, baisse tranquillement les yeux. Sa jambe droite tendue en avant, elle tient sur son genou gauche l'Enfant Jésus nu, qui se débat et lève les yeux, la bouche ouverte comme pour chanter. Le fond presque tout entier est occupé par une masse rocheuse dentelée, qui, telle une tour, s'élève au-dessus des personnages, dépassant même le bord supérieur du panneau. Dans les profondeurs de cette masse montagneuse, on voit une caverne dans l'ouverture de laquelle des tailleurs de pierre, sur deux niveaux différents, sont occupés à équarrir une colonne, son chapiteau et sa base, ainsi qu'un sarcophage avec son couvercle. De l'autre côté de la montagne une route monte en serpentant vers une ville qui se trouve au sommet d'une colline lointaine et, le long de cette route, des bergers mènent leurs troupeaux.

Ce fond est assez extraordinaire pour appeler une explication, même lorsqu'il s'agit d'un spécialiste aussi épris de formations rocheuses peu communes que Mantegna. Il est d'autant plus curieux que les auteurs des deux monographies les plus importantes sur Mantegna n'aient fourni à ce sujet que des explications purement littérales.

Kristeller⁴ nous dit que « le rocher dentelé derrière la Madone, qui fait penser à un morceau de

minéral cristallisé placé sur la roche naturelle », est en réalité « une formation volcanique spéciale de basalte qu'on rencontre au sommet d'autres rochers et qu'on ne trouve qu'au gré du hasard dans de rares endroits en Italie, et notamment à Monte Bolca, près de Ronca, entre Vicence et Vérone, région que Mantegna a dû explorer fréquemment au cours de ses excursions archéologiques avec ses amis érudits de Vérone ». Fiocco⁵ est tout aussi convaincu que ces rochers et ces carrières sont des réminiscences des « *famosissime cave di Carrara* ».

Aucun des deux critiques n'a été frappé par quoi que ce soit d'étrange dans la juxtaposition d'un fond de carrières de pierres avec une image de la Vierge à l'Enfant. En effet, Kristeller décrit cette œuvre comme « une vraie peinture de genre, tirée de la vie de campagne ». Les personnages sacrés sont représentés dans « le cadre même de leurs occupations quotidiennes ». La Vierge « est une robuste jeune femme du peuple, assise, dans une pose naturelle, avec un enfant enroulé, au milieu d'un paysage ensoleillé, rehaussé par la bénédiction du travail ». Kristeller ne s'attarde pas à nous expliquer comment une jeune femme du peuple a pu acquérir ce riche manteau bordé d'une lourde broderie d'or, et fermé par une broche en or à trois grosses perles enchâssées (symboles peut-être de la Sainte Trinité⁶).

1. Il ne semble pas inopportun de dédier à Hans Tietze, qui a consacré toute sa vie à l'étude de l'art vénitien et de celui de l'Italie du Nord, cet article sur un petit problème thématique dans l'œuvre de Mantegna. Le fond même de cet article, à savoir l'importance du Livre de Daniel, me vint à l'esprit il y a environ quinze ans. Je tiens à remercier les PROF. ERWIN PANOFSKY et MILLARD MEISS des suggestions qu'ils me firent alors. Mais ce n'est qu'en février 1950 que j'ai pu retrouver et interpréter les textes de Raban Maur.

Mais il y a d'autres aspects, beaucoup plus intéressants, de cette peinture qui, jusqu'à présent, ont échappé à tout commentaire, sauf dans l'article fondamental de Millard Meiss⁷. « Un soleil chaud, en même temps que des témoignages de la vie, de la croissance et de la fertilité, distinguent le Monde Nouveau du Vieux Monde froid et gris des paysages moralistes d'Andrea Mantegna (*Madone des Offices*) et de Giovanni Bellini (*Christ de Pitié*, Londres). » Il est amplement évident que ce que nous avons devant nous est un double paysage symbolique. A la gauche de l'Enfant Jésus, il n'y a guère de végétation ou d'habitations; les rochers escarpés offrent peu de refuges, les êtres humains, et les tailleurs de pierre travaillent dans l'ombre. Cependant, à la droite de l'Enfant-Jésus, les vastes champs sont couverts de gerbes de blé, les bergers et leurs troupeaux avancent ensemble vers la cité du haut de la colline, éclairés par la lumière de l'après-midi. J'ai déjà analysé précédemment un paysage divisé du même ordre dans la *Méditation sur la Passion* de Carpaccio, au Metropolitan Museum de New-York⁸, tableau qui, fait chargé de signification pour nos buts actuels, a pendant longtemps porté la signature fautive d'Andrea Mantegna.

Mais c'est l'aspect même de la montagne qui est le plus surprenant. Si le lecteur veut bien prendre la peine de couvrir d'abord la moitié gauche du tableau et puis la moitié droite, il verra que la masse rocheuse, homogène en apparence, est séparée en deux parties nettement distinctes par une ligne invisible qui descend le long du milieu du panneau. A la droite du Christ les rochers arrondis forment une falaise presque perpendiculaire, fixe et stable, à la manière de celles du *Saint Jérôme* de Pisanello. A sa gauche les rochers semblent cependant avoir été projetés en dehors par une explosion gigantesque, comme ceux qui plus tard sont détaillés d'une façon si spectaculaire dans les dessins du Déluge de Léonard, au point de menacer la vie même des tailleurs de pierre qui se tiennent devant la caverne. Le bord inférieur des rochers est traversé par la vaste ombre de la Vierge qui s'avance inexorablement. La mystérieuse configuration est placée de telle sorte qu'aux yeux du spectateur la montagne et le personnage de la Vierge semblent

faire corps l'un avec l'autre, et les masses rocheuses escarpées trouveraient dans la Vierge le point de départ de leur rayonnement. Même à l'envisager d'un point de vue purement extérieur, un tel fond ne saurait guère être pris pour « le décor même des occupations quotidiennes ».

On se rend mieux compte de l'enchaînement de certaines circonstances précises mises en œuvre dans cette peinture, lorsqu'on se souvient que beaucoup de ces éléments se retrouvent ailleurs dans l'œuvre de Mantegna, revêtus d'une signification symbolique puissante. Les tailleurs de pierre qui, ici, sont en train de sculpter une statue, ainsi que la colonne et le sarcophage, apparaissent dans le fond de la *Pietà* de Copenhague (fig. 2). (Kristeller signale la présence des tailleurs de pierre dans le tableau de Copenhague et à la Camera degli Sposi, mais n'y attache aucune importance⁹). Or, la présence de leur caverne immédiatement au-dessous du Calvaire nous permet d'identifier cette grotte comme le nouveau sépulcre creusé dans le rocher qui n'avait pas encore servi de sépulture à l'homme. Tant dans la *Pietà* de Copenhague que dans notre petit panneau, l'ouverture de la caverne ressemble au sépulcre de la prédelle de Tours qui provient du tableau d'autel de saint Zénon, ainsi qu'à la grotte de la Nativité de l'*Adoration des Offices*. La montagne qui semble en train de s'écrouler réapparaît dans le *Combat des Vertus et des Vices* exécuté pour la Grotta d'Isabelle d'Este.

C'est précisément cette montagne qui fournit la clef pour l'interprétation de cette peinture. En feuilletant le Livre I de Daniel, je fus frappé par la célèbre Vision, « Tu regardais, lorsque une pierre se détacha de la montagne sans le secours d'aucune main [la version de King James omet les mots « de la montagne »]¹⁰, frappa les pieds de fer et d'argile de la statue et les mit en pièces. Alors le fer, l'argile, l'airain, l'argent et l'or, furent brisés ensemble, et devinrent comme la balle qui s'échappe d'une aire en été... mais la pierre qui avait frappé la statue devint une grande montagne, et remplit toute la terre ». Daniel poursuit en disant que la destruction de l'idole représente la destruction du royaume de Nebucadnetsar, et que la montagne signifie que « le

Dieu des cieux suscitera un royaume qui ne sera jamais détruit ». Ne serait-ce pas là la montagne mystérieuse de Mantegna, d'un côté de laquelle des pierres se détachent « sans le secours d'aucune main », tandis que son autre côté s'élève pour combler la terre?

Je me suis récemment senti encouragé dans cette hypothèse lorsque je m'aperçus que c'est précisément ce même passage qui a été employé par Filippo Barbieri dans un petit livre présenté au Pape Sixte IV en 1481 comme une prophétie de la Venue du Christ. (Cf. mon récent article, *Op. cit.*, pour l'importance de l'*Opuscula* de Barbieri dans l'iconographie du plafond de la Chapelle Sixtine¹¹). Je me mis donc à rechercher l'origine de cette interprétation de la Vision de Daniel. Après une exploration stérile des écrits des Pères de l'Eglise, je me tournai vers les inépuisables *Allegoriae in Sacram Scripturam* de Raban Maur, cette fois avec des résultats immédiats. Le mot *Lapis* y est commenté comme suit : « La pierre signifie le Christ, dont nous lisons dans Zaccharie : 'en une pierre sont sept yeux'; car la plénitude du Saint-Esprit demeure en Christ. C'est là la pierre qui tomba de la montagne sans le secours d'aucune main, et que David interpréta comme le Christ, sorti du peuple des Juifs sans le travail conjugal; et qui plus tard, dans la forme d'une grande montagne, remplit la terre entière; et qui a fécondé à la fois les Juifs et les Gentils avec la parole de sa doctrine¹². » « La montagne est la Vierge Marie, comme dans Daniel : 'une pierre détachée de la montagne sans le secours d'aucune main', étant donné que le Christ naquit de Marie sans semence d'homme¹³. »

Le rapport entre le tableau et les doctrines de Raban Maur et de Barbieri est trop étroit pour n'être qu'un effet du hasard. La violence extrême du petit tableau se trouve donc expliquée. Il s'agit d'une allégorie puissante de la Naissance virginale et de la Résurrection. Les deux sont intimement liées dans l'art de Mantegna qui, comme nous l'avons vu, place Marie devant la grotte qu'on trouve couramment dans les représentations byzantines de la Nativité, tandis que s'est une étable qui est figurée plus volontiers dans l'art italien depuis Giotto; de plus, Mantegna place les tailleurs de pierre dans le sépulcre, sous le Cal-

vaire. Car le sein pur de la Vierge qui n'avait jamais renfermé d'autre vie a été comparé par saint Jérôme¹⁴ au sépulcre neuf où aucun homme n'avait encore été enseveli. L'ouvrage indispensable de Hirn¹⁵ offre de nombreux exemples parallèles de cet ordre, y compris ces lignes d'un hymne de saint Ambroise,

*Qui natus olim ex virgine
Nunc e sepulcro nasceris.*

On comprend maintenant la pose énergique et le chant triomphant du Christ né et ressuscité, qui est placé au centre du corps de la Vierge se trouvant elle-même représentée au centre de la montagne. Comme les Trois Enfants saints du livre de Daniel, dont la résurrection de la fournaise ardente préfigure, dans les traités théologiques et dans les illustrations typologiques, la résurrection du Christ, ou, encore, comme Daniel lui-même, dont la délivrance de la fosse aux lions signifie le triomphe du Christ sur la mort¹⁶, l'Enfant de notre peinture accomplit, en chantant, une action de grâces envers Dieu le Père qui, à deux reprises, l'a placé au sein de la mortalité, et à deux reprises l'en a délivré. Dans ce même traité, sous le mot *carmen*, Raban Maur explique, « Le chant est la louange de Dieu, comme dans le psaume : 'Il a mis dans ma bouche un cantique nouveau, une louange à notre Dieu'¹⁷. » Il est important de rappeler que le verset précédent de ce quarantième psaume dit : « Il m'a retiré de la fosse de destruction, du fond de la boue ; et il a dressé mes pieds sur le roc. » Ainsi l'Enfant-Jésus tourne le dos à la caverne, et les pieds de sa mère sont posés sur un roc qui a la forme de l'aire de Daniel.

Les rapports entre la Pietà et la Vierge à l'Enfant dans l'art du Quattrocento ont déjà été étudiés à fond¹⁸. Il existe une catégorie de représentations de la Madone-Pietà qui est d'un intérêt tout particulier pour la compréhension de l'origine du Mantegna de Don Francesco. C'est là un type apparemment vénitien où la Vierge et l'Enfant sont entourés des symboles de la Passion¹⁹. De toute évidence la colonne et le sarcophage, si étroitement associés dans notre panneau à la caverne, sont des symboles de la Passion. Dans deux de ces œuvres vénitiennes, — la *Madone* de Crivelli, de 1468²⁰, et la *Madone* de Berlin, par un disciple de Mantegna²¹ —, on a représenté l'Enfant en train de chanter. Dans cette dernière œuvre, peinture assez conventionnelle (où l'Enfant, néanmoins, ressemble beaucoup à l'Enfant chantant du tableau de Don Francesco), la colonne, l'échelle, la lance, l'épée, la croix, la couronne d'épines, etc., sont soutenues par des *angioletti* qui se trouvent sur le cadre autour de l'image principale. Toutefois, dans le tableau de Crivelli, les *angioletti* se pressent déjà autour de l'Enfant même qui chante et de sa mère en prière, et tout en priant, ils lui tendent les instruments de la Passion. De plus, nous sommes de nouveau en présence d'un paysage où, d'un côté de la Vierge, l'arcade est presque entièrement occupée par un mur délabré d'où sortent quelques fleurs et des pousses d'herbes, tandis que, de l'autre, elle est en partie cachée par un mur neuf et des briques attendant d'être mises en place. Par-dessus on aperçoit Pierre tranchant l'oreille de Malchus et, à l'horizon, le Crucifiement. L'idée sous-entendue est que l'ordre ancien est ruiné par la venue du Christ, et qu'un ordre nouveau est en train d'être bâti grâce à sa Passion. La colonne et la Vieille Loi vont ensemble. (Panoisky a montré l'emploi de la colonne en tant que symbole de la Loi ancienne dans la peinture flamande²².)

Le panneau de Mantegna dérive indubitablement de ce type vénitien de la Madone accompagnée des symboles de la Passion. Le changement profond qu'on peut noter, même entre l'œuvre de Crivelli et celle de Mantegna, c'est qu'ici les symboles se sont complètement libérés de leur lourde apparence théologique et se sont fondus avec un paysage unifié au point qu'un savant averti du début de ce siècle ait pu considérer ce tableau comme une scène de genre.

Raban Maur propose toute une série d'interprétations variées pour la colonne. Celle-ci peut signifier la divinité du Christ, car Dieu apparut aux Israélites la nuit, dans le désert, comme une colonne de feu. Elle peut signifier l'humanité du Christ, étant donné que Dieu a pris également, le jour²³, la forme d'une colonne de fumée. Les colonnes peuvent représenter les actes du Christ, les apôtres, les prédicateurs, les Écritures saintes, les vertus, l'Eglise. Mais Raban dit, enfin, que les colonnes symbolisent « les princes des Juifs, come dans le livre

de Job : 'Il transporte soudain les montagnes, il les renverse dans sa colère, il secoue la terre sur sa base, et ses colonnes sont ébranlées' ». (Je cite aussi le verset précédent, indispensable à une pleine compréhension du sens²⁴.) Ainsi la colonne, ceux qui y travaillent, en même temps que les autres instruments de la souffrance et de la mort du Christ, doivent être écrasés par la montagne dans le triomphe du Christ sur la mort.

Ceci concorde parfaitement avec le traitement des colonnes dans les carnets de croquis de Jacopo Bellini. On voit constamment leur fier chatoiment apparaître à travers toutes ses cités couronnées d'insolentes statues païennes. Au milieu de ses paysages désolés et sauvages, elles sont éparpillées, brisées et servant de repaire au dragon et au basilic. Le Prof. Meiss a bien voulu me signaler que le groupe même des tailleurs de pierre qui équarissent une colonne, se retrouve au premier plan du *Chemin de Croix* dessiné par Jacopo Bellini. De Mandach a fait un essai d'analyse remarquable du caractère symbolique des foules qui repoussent si mystérieusement les scènes religieuses vers le fond de ces dessins ; il a bien établi que le chevalier tombant du haut de son cheval, au premier plan du *Chemin de Croix*, n'était nul autre que le symbole médiéval bien connu de l'orgueil²⁵. On en conclurait donc que la victoire apparente de l'Ancienne loi qui conduit le Christ vers la mort ne serait simplement que l'orgueil qui précède la chute.

Ce rôle symbolique de la colonne n'est pas d'un emploi rare dans l'art de l'Italie septentrionale du Quattrocento. Un exemple particulièrement frappant nous en est offert par un curieux tableau conservé à la Walters Gallery, à Baltimore, sous l'attribution peu convaincante à Marco Zoppo (fig. 3). Ici saint Jérôme se bat la poitrine, dans le désert, au-dessous du Crucifié pendu à un arbre et devant l'ouverture d'une caverne. Tout autour de l'ermite désespéré qui prie, un amoncellement de ruines de monuments antiques se dresse comme la nuée des démons qui tentent saint Antoine, et leur nature malfaisante est encore plus accentuée par les singes qui grimpent sur ces ruines, dans le coin en bas et à gauche. Le caractère et l'aspect de la colonne et de l'ouverture de la caverne dans la peinture de Mantegna

gna, — symboles dont la signification sexuelle est évidente et qui, comme dans le tableau de la Walters Gallery, indiquent un ascétisme pénitent — nous poussent à scruter davantage le sens donné à la caverne dans le traité de Raban Maur. « La caverne », nous dit ce dernier, « est la nature humaine du Christ, comme dans le Livre des Rois, David fuyant Saül se cacha dans une caverne, et même le Christ portant le joug de la nature humaine cacha ses connaissances au démon et aux Juifs, les ministres de celui-ci »²⁶. La caverne est également « une demeure mal-faisante, comme dans les Evangiles : 'Ma maison sera appelée une maison de prière, mais vous en avez fait une caverne de voleurs' »²⁷. C'est-à-dire, vous avez fait de votre âme, où je dois vivre, une demeure pour méditer le mal ». La mauvaise colonne de notre peinture, témoin des tourments endurés par le corps humain du Christ aux mains des hommes pécheurs et en particulier des Juifs, est orientée directement vers la caverne, qui représente le sein pur de la Vierge perpétuelle, pour pouvoir se refermer sur elle avec une chasteté farouche.

De l'autre côté du tableau, le fruit du sein de la Vierge répand sur le monde « la vie, les plantes, la fertilité » mentionnées par Meiss, à travers une série de symboles indubitablement chrétiens. Le champ de blé où se fait la moisson est une allusion directe à l'eucharistie, qui est figurée si souvent sous la forme de blé, de raisins ou de grenades dans les *Madones* du Quattrocento. Si le Christ est symbolisé par le blé, la Vierge devient le champ de blé. Le Prof. Panofsky a fait remarquer les rapports étroits qui relient cette image aux représentations bien connues de la Vierge portant une robe recouverte d'épis de blé, thème dont Rudolf Berliner a, dans un article, analysé d'une façon approfondie tant l'histoire que les sources puisées dans les écrits des théologiens grecs et occidentaux²⁸. M. Berliner indique que cette tradition iconographique typiquement allemande fut introduite dans l'Italie septentrionale, sous la forme d'une image votive en argent par la colonie allemande de Milan, laquelle, détruite au cours du xv^e siècle, fut remplacée par une peinture commandée à Cristoforo de Mottis en 1464 et qu'on plaça sur l'un des piliers de la cathédrale. Ce type iconographique, où la

Vierge est toujours représentée avec des cheveux longs et dénoués, pourrait bien être à l'origine de l'aspect de notre Vierge qui, en ce sens demeure sans écho dans l'œuvre peint tout entier de Mantegna. La date probable donnée à ce tableau, notamment vers l'époque des fresques de la Camera degli Sposi (achevées en 1474), permet de supposer que Barbara de Brandebourg, l'épouse allemande de Ludovic II n'aurait pas été étrangère à ce détail particulier. Nous aurons tout à l'heure à parler plus longuement de la Camera degli Sposi. Mais en tout cas le sens du champ de blé dans ce tableau peut de nouveau être éclairci par les écrits de Raban Maur²⁹. « Le blé est le Christ, comme dans les Evangiles, 'En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé qui est tout en terre ne meurt, il reste seul : mais, s'il meurt, il porte beaucoup de fruit'. Ainsi le Christ, bien qu'il mourût de la mort de toute chair sur terre, dota la terre entière d'une multiple moisson. » Ainsi l'allégorie de la double mortalité du Christ, à l'intérieur du sein comme du tombeau, atteint son épanouissement dans cette moisson symbolique.

Que les bergers sont une allégorie du Christ Bon Pasteur, que les brebis représentent son troupeau et que la route signifie le Chemin, tout cela n'appelle guère une longue démonstration. Peu de symboles de la pensée chrétienne nous sont plus familiers. Qu'il nous suffise de dire que les *Allegoriae* de Raban le mettent bien en valeur³⁰. Mais il y a d'autres éléments encore du tableau qui réclament une explication. J'ai fait allusion, en passant, à la roche plate et rectangulaire sur quoi le siège de pierre de la Vierge est posé comme sur une aire, conformément au passage initial du livre de Daniel. La réelle importance dont cette aire devait être revêtue dans la structure idéale de l'image, est marquée par les vastes proportions qui lui sont données ainsi que, d'une part, par la manière dont elle dépasse le champ du tableau, et dont, d'autre part, elle domine le monde représenté au-delà d'elle, sa grande masse rapetissant tout par contraste sauf la montagne mystique. Or, si le Christ est le blé et si la paille a été balayée, la présence du Christ sur l'aire prend une importance décisive pour la compréhension du sens de l'allégorie. J'ai donc consulté Raban Maur au mot

« aire »³¹ et j'y ai trouvé que « l'aire est l'Eglise, comme dans l'Evangile ; 'Et il nettoiera son aire, et il amassera son blé dans le grenier, mais il brûlera la paille dans un feu qui ne s'éteint point' ». Et encore : « L'aire est ce monde, comme dans le Livre des Juges, 'Et Gédéon dit à Dieu... Voici, je vais mettre une toison de laine dans l'aire ; si la toison seule se couvre de rosée et que tout le terrain reste sec, je connaîtrai que tu délivreras Israël par ma main, comme tu l'as dit'. Ceci signifie que pour le salut humain Dieu plaça la Vierge Marie dans le monde. »

Or, la toison de Gédéon est peut-être la plus populaire parmi les figures de la naissance virgine, étant un des types de l'annonciation à la fois dans la *Biblia Pauperum*³² et dans le *Speculum Humanae Salvationis*³³, les deux œuvres qui ont assuré l'expansion de l'imagerie typologique dans l'Europe occidentale tout entière aux xiv^e et xv^e siècles et qui ont, sans exagérer, su l'introduire dans toutes les églises et dans toutes les familles qui étaient en mesure d'acquiescer un livre de gravures d'un prix modique. Mantegna nous a procuré un rappel assez inattendu de l'allégorie de la toison de Gédéon. Là où Marie n'a pas été, l'aire est absolument sèche et recouverte de tout petits cailloux. Aux extrémités de son manteau de nouvelles pousses d'herbes fines ont surgi, comme grâce à la rosée miraculeuse amassée sur la toison de Gédéon. Le contraste est vif et voulu, tout en étant pourtant tellement subtil que, aussi visible qu'il soit, il n'a jusqu'à présent reçu aucun commentaire.

A qui pouvait avoir été destinée une allégorie de cet ordre ? Kristeller a nettement précisé que ce tableau ne fut pas peint pour la famille Médicis³⁴. Il ne figure pas dans l'inventaire de 1492 des Médicis, et semble donc être une acquisition faite par Don Francesco, peut-être un cadeau reçu par lui. Par le style il se rapproche étroitement des œuvres exécutées par Mantegna à Mantoue pour les Gonzague. Une autre indication, et des plus importantes, non seulement rattache cette peinture à la famille des Gonzague, mais aussi nous offre peut-être de quoi expliquer la densité du symbolisme entassé dans un espace aussi réduit. Dans des articles récents, j'ai longuement parlé des emblèmes, des

armes, des écussons *imprese*, etc., ainsi que de leur importance pour l'iconographie de la Renaissance³⁵. J'ai analysé en particulier l'*impresa* de Frédéric II de Gonzague³⁶, le célèbre Mont Olympe qui lui fut conféré par Charles V. J'ai montré que cet emblème, d'une importance capitale pour la compréhension du cycle allégorique du Palazzo del Te, auquel il sert en quelque sorte de noyau, peut bien avoir eu une longue histoire antérieure à son entrée dans la famille des Gonzague. On le retrouve, par exemple, dans les fresques rattachées au style de Lorenzo Leonbruno, qui ornent les murs de la Sala dei Cavalli au Palais ducal et qui ont dû avoir été exécutées vers 1500, l'année de la naissance de Federigo (fig. 4). Ici, la montagne est élevée en partant du centre d'un grand labyrinthe (qui joue aussi un rôle de premier plan au Palazzo del Te). Le labyrinthe était, après tout, souterrain dans l'ancienne légende, et il me semble que l'association entre la caverne et la montagne peut bien avoir été suggérée par ces emblèmes des Gonzague. La devise qui apparaît souvent au revers de l'écusson de l'Olympe est « AD MONTEM DUC NOS » (conduis-nous à la montagne!). Qu'est-ce qui pourrait mieux éclairer le sens du minuscule tableau de Mantegna avec sa gigantesque montagne et son troupeau de brebis conduit vers la ville sur la colline?

Les dimensions très réduites du panneau entraînent l'hypothèse d'une collection privée et d'une présentation dans un cadre intime. L'accent porté sur la maternité en ses aspects les plus intimes fait supposer qu'il fut peint pour une des dames de la famille Gonzague, peut-être la marquise Barbara de Brandebourg elle-même. Le rapport avec la Camera degli Sposi se dégage encore davantage du fait que le groupe des tailleurs de pierre autour d'une colonne, et devant une caverne, réapparaît dans le fond de la *Rencontre de*

Ludovic et du Cardinal Francesco, peut-être pour évoquer la vie à laquelle le cardinal et son frère, évêque de Mantoue dès l'âge de neuf ans, doivent tourner le dos à jamais. En tout cas, cette peinture est une puissante allégorie de la naissance et de la fertilité, aussi bien que de la chasteté du mariage chrétien, ce qui semble vraiment approprié pour un couple qui pouvait décorer sa chambre conjugale de toute une série de représentations grandeur nature des fruits vivants de leur mariage.

On ne saurait, évidemment, déterminer avec certitude quelle fut la personne qui a conçu le programme iconographique de cette petite peinture. Mantoue était un grand centre d'érudition depuis le temps de Vittorino da Feltre; il y avait toujours des savants à la cour, et les Gonzague possédaient une importante bibliothèque. Mais si Mantegna a pu être élu comme l'un des deux « consuls » de l'académie classique de Vérone, dont Samuele da Tradate était l'« empereur », il devait connaître assez de latin pour pouvoir lire un ouvrage aussi simple que les *Allegoriae* de Raban Maur. Pour trouver ce qu'il désirait, Mantegna n'avait qu'à feuilleter ce livre, où les sujets sont classés dans l'ordre alphabétique. Nous avons vu également que presque tous ces symboles réapparaissent dans d'autres peintures de Mantegna, tandis que l'intérêt constant porté aux pierres s'accorde parfaitement avec la dureté lapidaire du style de Mantegna. En tout cas, ce tableau, étroitement lié à la cour de Mantoue, n'était pas dénué de sens auprès d'une société qui était sur le point de produire la Grotte d'Isabelle d'Este, enchâssée dans une tour du Castello di San Giorgio, et il n'aurait pas non plus été un cadeau inapproprié à l'intention d'un prince, pour les sombres travaux duquel on avait créé le *Studiolo*.

Le symbolisme du petit panneau

de Mantegna peut même projeter quelque lumière sur les ombres mystérieuses de la *Vierge aux Rochers* de Léonard, composée également autour de la figure centrale de la Vierge aux longs cheveux dénoués, et peinte à Milan à peine dix ans plus tard. Connaissant la région, je vois fort peu de ressemblance entre la caverne de Léonard et les carrières de Monte Ceceri où l'on a cru retrouver l'inspiration possible de ce décor³⁷ — comme on a pensé à Monte Ronca ou aux carrières de Carrare dans le cas de Mantegna. Le tableau d'autel de Léonard fut commandé pour la Confraternité de l'Immaculée Conception, sous le pontificat du pape même qui avait promulgué la doctrine et la fête de la Conception Immaculée. Il n'est pas impossible que Léonard nous ait donné, dans cette ouverture d'une caverne, à travers les pénombres de laquelle nous entrevoyons un ciel brillant et mystérieux, une allégorie du sein immaculé de la Vierge, à travers lequel perce la lumière divine pour transfigurer notre sombre vie mortelle. La beauté énigmatique que Léonard, habituellement si sceptique, a conférée à ce tableau peut être due en partie à ses rapports étroits avec un problème qui a toujours fasciné ce maître, à savoir la recherche de la source même de la vie humaine. L'analyse brillante faite par Freud d'un souvenir d'enfance de Léonard nous a semé une idée féconde de l'importance de la maternité dans l'art de Léonard. L'interprétation de la *Vierge aux Rochers* que je propose ici, n'est incompatible ni avec la théorie de Freud, ni avec le caractère de l'artiste dont l'esprit analytique suit l'homme et la femme jusqu'à l'acte même producteur de vie nouvelle et, avec une hardiesse sans précédent et une passion profonde, suit l'enfant jusqu'aux profondeurs secrètes du sein.

FREDERICK HARTT.

THE REAL SUBJECT OF NICOLAS POUSSIN'S *LANDSCAPE WITH THE SNAKE* AT THE LONDON NATIONAL GALLERY

The National Gallery, in London, has recently been enriched by the acquisition of a picture by Poussin known as the *Landscape with the Snake* (fig. 3). Two articles have already been devoted to it in the "Burlington Magazine"¹. However, the question of the subject of the picture has remained unsolved, and is the one we intend to study here.

Poussin painted this picture for the Parisian banker Pointel in, or around, 1651. Félibien, in the fourth part of his *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, published in 1685, refers to this work in two passages. "It was also at this time that he [Poussin] executed for the same Pointel two great landscapes: one of them shows the body of a dead man with a serpent twined around him, while another man flees in terror." In another passage we read: "In the foreground there are figures which express horror and fear. That lifeless body, enclosed by the coils of a snake and prostrate beside a spring; that man who is fleeing with an expression of fear depicted on his features; that seated woman surprised to see him running in such terror; all this are passions which few other painters have succeeded in portraying so vividly²." And Félibien adds: "This man seems indeed to be running, so skilfully has the balance of his body been achieved to suggest someone fleeing with all his might; yet at the

same time the impression is also conveyed that he is not running as swiftly as he would like to. As one of our friends remarked some time ago, it is not only through the agony expressed on his face that we realize his taking flight; his legs and entire body set the movement forth."

When Fénelon, in his *Dialogues sur la Peinture*, lends his own words to Poussin making the artist himself explain the subject of this picture to Leonardo da Vinci, he does no more than take up Félibien's idea and enlarge upon it. "Imagine a rock on the left hand side of the picture. From this rock there falls a spring of clear pure water, which comes gently splashing down and winds its way through the countryside. A man who came to draw some of this water is seized by the monstrous snake. The snake winds itself around his body, intertwining its coils around his legs and arms, squeezes him, poisons him with its venom and strangles him. This man is already dead. He lies prostrate on the ground. We can see how heavy and stiff are his limbs. His flesh is already livid. A cruel death can be read in his terrible countenance... Another man approaching the spring notices the snake coiled round the dead man. He stops short. One foot poised in the air. One arm raised, the other by his side. Both his hands are wide open, expressing surprise and horror... Beside him is a highway at the edge of which is sitting a

woman who sees the frightened man but cannot see the dead body for it is hidden by a rise in the ground, which, as it were, curtains her off from the spring. The sight of this terrified man communicates to her in turn a feeling of terror³."

There is no doubt that Poussin has painted here the effects of terror. But is this all that he had in mind? That is the heart of the question.

Fénelon continues his dialogue as follows:

"POUSSIN—Is it not true that these various degrees of fear and surprise make a sort of interplay which is both moving and pleasing?"

"LEONARDO DA VINCI—I agree. But what does the picture represent? Is it a story? I do not know it. It seems to be rather a purely imaginary scene."

"POUSSIN—Yes, it is an imaginary scene."

According to Fénelon, then we need look for no literary source. It is purely a question of depicting a feeling. This interpretation is still current. The catalogue of the Musée Magnin, at Dijon, lists a replica of this picture in its collection as a *Landscape with the Snake*, or the *Effects of Terror*⁴, and Anthony Blunt takes the same view⁵.

During the XVIII Century another explanation gained credit. The picture was said to depict an accident reported to have occurred in 1641 in the Pontine Marshes. An inscription

on an engraving which Baudet made of this work (1701) and the sale of Sir Robert Strange (1773) bear witness to this second interpretation⁶.

Even supposing the accident were historically authentic—which is not the case—what grounds do we have for thinking that Poussin should have chosen as subject of one of his pictures intended to become part of a Parisien collection an odd incident known only to some Italian peasants, without any human significance, deprived of all nobility and which could be of no interest whatever to the circle of the banker Pointel?

Poussin's correspondence throws light on his method of work. The letter which he wrote to Stella about 1651—at the very time when he was painting the *Landscape with the Snake*—is most revealing in this respect. Speaking of a landscape which he had done he remarks: "I tried to show a storm over the land, depicting as best I could the effect of an impetuous wind, an air heavy with darkness, rain, thunder, and lightening falling at different places in great confusion. In the foreground of the picture we see Pyramus lying dead stretched out on the ground with Thisbe beside him abandoning herself to grief⁷." A human drama is added to the unleashing of natural forces; a harmony is established between both.

The last word has not yet been said about the symbolism of Poussin. Between man and nature, the sight of which delighted his Virgilian spirit, the painter discovered subtle similarities and equal greatness. When, complying with the taste of the time, he "enlivened" his landscapes by placing, in the margin as it were, some scene drawn from the bible, from ancient history, or from mythology, he was doing so far from fortuitously. But, for this scene to suit his purpose, for it to reveal him a beauty akin to the beauties of nature, it would seem that it ought to have belonged to a legendary world or be imbued with the magic of a distant past.

The interpretation of Fénelon, who saw in the *Landscape with the Snake* a painting of the effects of terror, can no longer appear satisfactory to us. We know of no other instance of Poussin depicting the external aspect of a feeling. To be sure, as a child of his time, he gave material form to abstract ideas.

But the effects of terror do not constitute an abstraction; on the contrary, they constitute a reality, and the sort of reality which—quite apart from the taste of the XVII Century—could never have been painted by the artist who wrote: "The Subject matter must have nobility⁸."

Thus, modern critics, who have felt this more keenly than their predecessors, have sought for an interpretation of the picture in classical literature, but they did so with as little patience as success.

Hence it has been suggested that the picture was supposed to portray a passage from Apuleius⁹ describing the unfortunate adventure of a young man dragged off into a forest, devoured by a dragon, and then discovered by one of his companions. There is one point, however, which prevents us from accepting this interpretation. In Poussin's picture, the victim still holds the pitcher which he had brought to draw water from the spring. In the text of Apuleius there is no question whatsoever of drawing water from a spring, and no explanation is offered for the presence of a pitcher.

There does exist, however, one story which takes all these details into account. We find it for the first time in the writings of Euripides¹⁰, but Ovid lent it popularity in his *Metamorphoses*¹¹.

Agenor, father of Europa and Cadmus, exhorts the latter to search for his sister who was carried away by Jupiter in the shape of a bull. Cadmus is forbidden by his father to return with her. He resigns himself to exile. On arrival in Greece, the oracle of Apollo whom he consults, orders him to follow a heifer whose neck has not felt the weight of any yoke, and to found a city where she stops. When the animal stops, Cadmus sends his companions to draw water for a libation. Unfortunately, the spring is guarded by a dragon, the son of Mars, who taking advantage of the panic into which the strangers are thrown, destroys them, Cadmus, surprised that they should be away for so long, follows after them and engages the monster in a combat from which he emerges victorious.

The art of antiquity often portrayed this combat. Wherever the subject is not stated by the name of the hero, a pitcher is there to offer a clue (fig. 1). This pitcher represents

the characteristic element of the scene¹².

Beginning from the middle of the XVI Century, the episode of this story showing the encounter between Cadmus and the dragon began to be represented in art. We find it in the interpretation of the *Metamorphoses* given by Dolce in Italian verses under the title *Transformationi*¹³ (fig. 2). We find the same scene in *La Métamorphose d'Ovide figurée*, the engravings of which are by Bernard Salomon¹⁴ (fig. 4). It appears finally in a series of 150 prints engraved by Antonis Tempesta (1555-1630) who drew his inspiration from the *Metamorphoses*¹⁵ (fig. 5).

In each of the above-mentioned engravings we find the pitcher which the companions of Cadmus brought with them to the spring. And it also to be found in Poussin's picture.

The figure which Poussin's work shows us stricken with terror and fleeing is also found in every one of them.

There remains one objection: in the engravings, the dragon appears in the shape of a winged monster, while in Poussin's picture it is a snake that coils around its victim.

We may reply to this that in the versions of the combat of Cadmus found in Greek art, Cadmus is always shown with a snake as his opponent (fig. 2). It is under this shape alone that the ancients used to represent a dragon¹⁶. Ovid did not conceive the monster in a different way; he speaks of "*Martius anguis*" and "*coeruleus serpens*"¹⁷. Poussin, who must have known this text and prompted by his own esthetic ideal depicted the scene in the pure colors of Antiquity.

The Magnin Museum at Dijon, which owns a replica of the *Landscape with a Snake*, also owns a picture (No. 60), by Merry Joseph Blondel (1761-1853) which shows Cadmus attacking an animal twined around one of his companions (fig. 6). This animal is a snake. The terrified washing-woman of Poussin's painting has been replaced, in the background of this work, by a woman who walks away holding a child tightly embraced.

Obvious as it may seem, the subject has not been identified here either. The catalogue simply mentions it as a *Scene from Antiquity*.

GUY DE TERVARENT.

UN BUSTE DE COYSEVOX PAR LUI-MÊME AU MUSÉE DE YOUNG DE SAN FRANCISCO

Le musée de Young de San-Francisco a récemment fait l'acquisition d'un buste en terre-cuite (0,68 m. env.) important à la fois en vertu de sa qualité artistique et de son intérêt historique (fig. 1).

Ce buste a été présenté sur le marché d'art de New-York en tant que « œuvre de l'art anglais du XVIII^e siècle considérée comme le portrait de l'architecte anglais James Gibbs (1682-1754) », ces précisions étant tirées du catalogue d'une vente new-yorkaise où ce buste avait paru précédemment.

Or, il était clair dès le début que ce buste avait des origines non pas anglaises mais françaises. Son style et sa technique le rattachaient aux œuvres d'Antoine Coysevox (1640-1720), le célèbre sculpteur de Louis XIV. De plus, sa qualité elle-même invitait à envisager sérieusement l'hypothèse d'une attribution à ce maître.

En partant de la théorie qui faisait de ce buste une effigie de Gibbs, nous avons appris qu'en dépit de leur différence d'âge, les deux hommes, le sculpteur français et l'architecte anglais, se sont connus et ont peut-être même été des amis.

Gibbs a élevé dans l'abbaye de Westminster un tombeau monumental pour le poète Matthew Prior, qui avait été ambassadeur d'Angleterre auprès de Louis XIV. Le roi de France avait lui-même offert à cette occasion un buste de Prior par Coysevox afin que celui-ci puisse être introduit dans la composition de Gibbs. Il est tout à fait possible que le jeune architecte anglais, qui était un homme riche et avait beaucoup voyagé, ait rendu visite à cette époque au célèbre sculpteur français, pour pouvoir le consulter et lui demander des suggestions. Le fait que sa propre tombe à la chapelle Mary-le-Bone, à Londres,

est ornée d'un buste que Coysevox fit de lui prouve qu'une rencontre de cet ordre a dû avoir lieu à un moment donné.

A priori donc il a pu ne pas sembler impossible que notre buste représentât vraiment Gibbs, et ait été une étude pour l'effigie en marbre du monument funéraire. Des recherches faites à Londres ont cependant prouvé qu'il n'en était rien.

Entre temps, enfin, nous étions parvenus à trouver la véritable solution de ce problème. Il existe au Louvre un buste en marbre de Coysevox par lui-même, offert en 1788 à l'Académie Royale par l'architecte Charles-Pierre Coustou, petit-neveu de Coysevox. Ce marbre du Louvre a été transféré au musée en 1824 (fig. 2). Il n'est ni signé ni daté. La date de 1678, attachée traditionnellement à l'exécution de ce buste, a récemment été mise en doute et celle de 1702 a été proposée. Cette date plus tardive semble plus convaincante à en juger d'après la mode des vêtements ainsi que d'après l'âge apparent du modèle.

L'analogie frappante entre le marbre et la terre-cuite se révèle immédiatement. Les différences, surtout dans l'habillement et dans les dimensions relatives du buste même, s'expliquent facilement et peuvent même servir à confirmer la supposition suivant laquelle la terre-cuite de San-Francisco serait le modèle original pour le marbre du Louvre.

Dans la terre-cuite, le personnage porte ses vêtements de tous les jours, tandis qu'il a naturellement adopté pour l'interprétation en marbre une mise « classique » plus solennelle. Cependant, la raison la plus convaincante pour considérer le buste de San-Francisco comme l'étude originale de la version du Louvre est fournie par le genre d'exécution de

cette œuvre. Modelé entièrement à la main, ce buste révèle le toucher et l'habileté d'un vrai maître. Il se distingue ainsi par une spontanéité et une vivacité d'expression qu'aucun copiste n'aurait jamais pu réussir à lui conférer et qui font même apparaître la terre-cuite comme supérieure au marbre du Louvre où les difficultés du travail dans une matière moins malléable ont fait perdre un peu de l'éclat primitif.

Notre verdict a depuis lors été confirmé sans réserve par MM. Huyghe et Pradel, du Louvre, à qui je tiens à exprimer ici ma plus sincère gratitude pour l'aide généreuse qu'ils ont bien voulu apporter à nos recherches.

Le traitement de la draperie dans la partie inférieure de la terre-cuite, avec un léger manque de fermeté et de précision par rapport à celui de la tête et des épaules, peut être attribué à la hâte que le sculpteur a dû apporter à cette partie de son travail avant la cuisson du modèle en terre. De plus, l'examen aux rayons ultraviolets a révélé que, tandis que la tête et la partie supérieure du buste sont absolument intacts, la partie inférieure a subi quelques restaurations sous forme de rapiècement au plâtre, ce qui a dû être fait une fois la terre-cuite posée sur sa base de marbre. Etant donné tout le temps écoulé depuis, une patine naturelle a recouvert le buste tout entier, ces restaurations devenant ainsi à peine visibles.

Le traitement de la cravate semblait aussi un peu troublant au premier abord, celle-ci étant différente d'aspect des cravates qu'on trouve dans les tableaux de la même époque. Toutefois, un passage de *l'Histoire du costume, de l'antiquité à 1914*, par Leloir¹ nous en a fourni l'explication. En traitant de l'histoire des cravates, et après avoir expliqué la façon d'at-

tacher la cravate de cérémonie, l'auteur poursuit : « Comme nous l'avons vu dans la planche de Bérain, figurant dans le *Mercur* de 1678, on trouva plus simple de supprimer le long travail que nécessitait ce détail de toilette. On vendait des nœuds de cravate tout faits. Cette cravate confectionnée s'attachait par derrière sous les boucles de la perruque. » Comme on le voit sur le buste,

M. Coysevox a dû avoir recours au moyen simplificateur du nœud de cravate tout fait.

Pour conclure, on peut faire une suggestion ayant trait à la raison pour laquelle on a pu considérer ce buste comme un portrait de Gibbs. Il se peut que ce buste lui ait appartenu autrefois. On peut imaginer aisément qu'en vertu des liens de bonne amitié unissant les deux artistes, Gibbs soit

entré en possession du portrait de Coysevox par lui-même, soit à la faveur d'un cadeau, soit par voie d'achat. Plus tard, après la mort de Gibbs, et une fois l'identité du personnage représenté tombée dans l'oubli, les descendants de Gibbs ont tout naturellement pu finir par penser que c'était là le portrait de l'architecte lui-même.

WALTER HEIL.

MEYER DE HAAN IN BRITTANY

The story of Meyer de Haan and of Gauguin at Pouldu is a little like that of Cain and Artemis as told to us by Gorki. The frail Jew supported the all but invincible giant who finally rejected him brutally.

We learn from Charles Chassé¹ about the life of the two artists in Brittany. We recall that Meyer de Haan, former Dutch industrialist, having given up his mercantile occupation in exchange for a small assured income, devoted himself to painting. Attracted by Impressionism, he met Pissarro, and later Gauguin.

In 1889 there appeared at Pouldu an eccentric couple : the big Gauguin with Aztec profile, and the little bunchback de Haan. The first furnished the moral support, the other material aid. They soon settled down in the inn of Marie Poupée as if it were their home. Marie Henry, called Poupée because of her face, had nothing in common with a toy. She was, Verkade relates², a woman of about thirty, big and strong. Her black hair formed a helmet for her head; two black eyes lighted a rugged and energetic face. She certainly must have produced a strong impression for dom Willibrord Verkade to have, long afterward, let himself go in describing her so perfectly. That she made an impression on Gauguin, there can be no doubt. Even more deeply did she impress de Haan who, because

of his small stature passionately loved everything that was big (his enormous Dutch Bible; his still lifes larger than reality!).

However, Gauguin who had contented himself with quick nocturnal expeditions to the waitress, was becoming more demanding, and Marie Poupée rejected him : "Have you no shame? A married man... with children." They would have made a superb couple, but in love, too, the law of contrasts sometimes operates. That is why Marie loved the gentle de Haan who devotedly painted flowers on her wooden shoes.

Exasperated, Gauguin had a spurious telegram sent to his companion urgently calling him back to Paris. De Haan left. His family exerted pressure upon him, with the result that he never returned to Brittany. And he never saw Marie Poupée again except perhaps once—as popular rumor would have it—in a distressing and vain pilgrimage. He died soon afterward.

In his letters to Daniel de Monfreid, in *Avant et Après*, the master does not speak of the man who was his most intimate companion and whose features he twice reproduced, on canvas and on oakwood.

The legacy left at Pouldu by de Haan to Marie Henry and transmitted to their daughter, Madame Cochenec, is most extraordinary. It is a collection of fifteen paintings

done in a period of little over a year. Aside from this series, we know of only one portrait, all in blue tonalities, of Marie with her child, today belonging to her elder daughter in Toulon.

"This canvas," wrote M. Motheré to Charles Chassé, "had aroused to the highest pitch the admiration of Gauguin, who was not too prodigal with it. During its execution he was constantly inquiring about it from de Haan who did not want to show it to him until it was entirely completed. When that moment came, the master was struck with surprise by the work of his pupil. He placed it before him and stood looking at it for a long time. Then he built a frame for it which he decorated with his own hands."

The Cochenec Collection shows the extraordinary evolution of Meyer de Haan in his relation with Gauguin. A painter already provided with a solid classical knowledge of his craft, he brightened up his vision and made him discover the magic of colors which surround us but which reveal themselves only to those rare, elected ones. He made the master's method his own without giving up his personal gifts : a thick touch and deep color. From his painting there emanates the drama of Rembrandt and of Van Gogh, with an elusive Judaic perfume. The last canvas of this

eternal Dutchman—his portrait—is a marvelous chiaroscuro in colors.

The following represent the probable stages of the artistic struggle from which de Haan emerged as victor.

1° *Landscape of Paris*, canvas, 61×38.—Executed upon his arrival in Holland; roofs, a tormented sky with a glimmer; tones somber, outline uncertain; touch thick and skilful.

2° *Still Life*, mahogany panel, 45×38.—Pears and gray-blue pitcher; Browns with a flash of red; masses expressed with a thick and skilful touch.

3° *Self-Portrait*, canvas, 27×22.—In the original painted red frame. Distinct Japanese influence, flat tones, little shading, yellow background with several multicolored motifs. De Haan has broken too radically with his habits and appears dried up and timid.

4° *Landscape of Pouldu*, canvas, 38×26.—Dunes, a few roofs, some small clouds. Strougly drawn lines, large planes, colors deepened to the point of somberness.

5° *Still Life*, canvas, 45×38.—Lilacs and dark-red apple, blackish green lemon in shadow, impressionistic procedure in the light background.

6° *Still Life*, Coffee pot and pears, 45×38.—Precise, luscious texture, a beautiful, though somber, harmony.

7° Canvas, 35×28.—*Two flowers in a glass*; a good colored lay-out.

8° Canvas, 35×28.—Variation of the preceding. Exploration in light and precision; harmony in blue.

9° *Still Life*, canvas, 55×38.—Large onions and brown earthen dish; very rich color deepened to the point of somberness; a blue preparation is visible.

10° *Still Life*, canvas, 65×54.—Large pitcher capped with a red cloth, huge beet, large carrot; beautiful coloring.

11° *Still Life*, canvas, 82×69.—Basket, bottle, a tin cup, beets, carrots, potatoes; sumptuous color, first coat visible in certain places.

12° *Bouquet*, canvas, 65×54.—Distinguished harmony of violet

colored flowers, light blue with a little yellow. Unfinished lemons in the shadow; done in hatchings.

13° *Landscape*, canvas, 67×54.—Golden foliage, tree with a black trunk. The dark blue first coat is often visible because of the fact that the painting was left unfinished.

14° Canvas, 91×73.—On absorbent background blue watercolor drawing; hut and rocks against a background of trees where, in the words of Emile Bernard, a style appears, lending nobility to the form and composition.

15° Canvas, 81×63.—*Self-Portrait*, in a blue Breton vest generously embroidered in yellow. Cap and cape in which warm browns mingle with purple, violet browns. Luminous background of greenish yellow stained-glass windows. Effect of hatchings produced by the handle of the brush applied on fresh paint. The figure, meagerly lighted, of magnificent color, has an intense expression. A masterpiece!

FERNAND DAUCHOT.

TABLE DES MATIÈRES OF CONTENTS VI^e PÉRIODE—VOLUME XL—VI SERIES

Juillet-Décembre

1952

July-December

CLARA BRAHM

Two Copies of Delacroix's *Noce juive*
dans le Maroc 269
Traduction. 303

J. V. L. BRANS

Un nouveau Bosch au Musée du
Prado. 129
Traduction. 147

RENÉ CROZET

L'Ancien Portail gothique de l'Ab-
baye de Charroux (Vienne) 149
Traduction. 213

FERNAND DAUCHOT

Meyer de Haan en Bretagne. 355
Traduction. 373

WALDEMAR DEONNA

La Femme et la Grenouille. 229
Traduction. 290

PAUL FIERENS

Le Voyage de Corot en Belgique et
aux Pays-Bas 123
Traduction. 144

FREDERICK HARTT

- Mantegna's *Madonna of the Rocks*.. 329
Translation. 365

WALTER HEIL

- A Bust by Coysevox in the De
Young Museum, San Francisco... 351
Translation. 372

ANDRÉ DE HEVESY

- L'Histoire véridique de la Joconde.. 5
Traduction. 67

DOROTHY KENT HILL

- Five Pieces of Early Greek Armor.. 309
Translation. 359

MADELEINE HUILLET D'ISTRIA

- Au sujet d'articles récents sur Jean
Perréal, le maître aux pieds-bots.. 57
Traduction. 82

ADOLF KATZENELLENBOGEN

- The Prophets on the West Façade of
the Cathedral at Amiens..... 241
Translation. 293

FISKE KIMBALL

- The Genesis of the Château Neuf
at Versailles (1668-1671), II, The
Grand Escalier 115
Translation. 142

RENÉ, GUY et CHRISTIAN LEDOUX-LEBARD

- La décoration et l'ameublement de
la chambre de Mme Récamier sous
le Consulat, I. 175
Traduction. 219

JEANNE LEJEUX

- Quelques décors de théâtre du XVIII^e
siècle. 39
Traduction. 77

PAUL-HENRI MICHEL

- La Psychomachie, thème littéraire et
plastique (note sur le cycle bibli-
que de Saint-Savin) 319
Traduction. 362

CARL NORDENFALK

- Titian's Allegories on the Fondaco
de' Tedeschi 101
Translation. 137

RODOLFO PALLUCCHINI

- New Light Upon El Greco's Early
Career. 47
Translation. 79

ALFRED SALMONY

- Sarmatian Gold Collected by Peter
the Great, V, The Middle Sarmat-
ian Group: Embossed relief with
Isolated Inlay-Cells 85
Translation. 133

MEYER SCHAPIRO

- The Joseph Scenes on the Maximia-
nus throne in Ravenna..... 27
Translation. 72

BERTINA SUIDA-MANNING

- Rubens and Cambiaso..... 163
Translation. 216

SUZANNE SULZBERGER

- Pinturicchio et les Van Eyck..... 261
Traduction. 301

GUY DE TERVARENT

- Le véritable sujet du *Paysage au ser-
pent* de Poussin à la National Gal-
lery de Londres..... 343
Traduction. 370

CHARLES DE TOLNAY

- Le Portrait de Poussin par lui-même
au Musée du Louvre..... 109
Traduction. 139

JEAN VERRIER

- Un chapitre posthume de la thèse
d'A. Peter Dewey: Les tombes de
céramique de l'Abbaye de Longues. 93
Traduction. 135

HAROLD E. WETHEY

- Hispanic Colonial Architecture in
Bolivia, II 193
Translation. 224

BIBLIOGRAPHIE

Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispanico, vol. VI : WALTER WILLIAM SPENCER COOK and JOSÉ GUDIOL RICART, *Pintura e imagineria romanicas* (José López-Rey), p. 211; DIEGO ANGULO INIGUEZ, *Historia del Arte Hispano-Americano*, vol. II (José López-Rey), p. 288; ALFRED H. BARR, JR., *The Museum of Modern Art, New York, Painting and Sculpture Collection* (Ida E. Brophy), p. 64; A. JANSSENS DE BISTHOVEN, voir : PAUL COREMANS...; V. BLOCH, K. G. BOON, see : *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*; TANCRED BORENIUS, *Dutch Indoor Subjects*, Id., *Sienese Paintings*, see : Degas...; W. C. BRAAT, see : *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*; SIR KENNETH CLARK, *Florentine Paintings - Fifteenth Century*, see : Degas...; WALTER WILLIAM SPENCER COOK, see : *Ars Hispaniae*...; PAUL COREMANS, *Les Primitifs flamands, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, t. I; A. JANSSENS DE BISTHOVEN et R. A. PARMENTIER, *Le Musée communal de Bruges* (Edouard Michel), p. 287; Degas, with an introduction and notes by R. H. WILENSKI, *Botticelli*, ...by STEPHEN SPENDER, *Music in Painting*, ...by LAWRENCE HAWARD, *Florentine Paintings-Fifteenth Century*, ...by KENNETH CLARK, *English Outdoor Paintings*, ...by R. H. WILENSKI; *Dutch Indoor Subjects*, ...by TANCRED BORENIUS; *Sienese Paintings*, ...by TANCRED BORENIUS; *Manet*, with an introduction by JOHN ROTHENSTEIN and notes by R. H. WILENSKI (Ida E. Brophy and M. L. d'Ancona), p. 132; FREDERICK B. DEKNATEL, *Edvard Munch*, Introduction by JOHAN H. LANGAARD (Ida E. Brophy), p. 64; J. W. FREDERIKS, see : *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*; EDWARD B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting* (M. L. d'Ancona), p. 64; H. GERSON, see : *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*; LLOYD GOODRICH, *Yasuo Kuniyoshi* (Ida E. Brophy), p. 64; JOSÉ GUDIOL RICART, see : *Ars Hispaniae*...; S. J. GUDLAUGSSON, *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*; LAWRENCE HAWARD, *Music and Painting*, see : Degas...; MARY D. HOTTINGER-MACKIE, see : WALTER

BIBLIOGRAPHY

UEBERWASSER...; ARTHUR M. HIND, *Early Italian Engraving* (A. Hyatt Mayor), p. 209; W. R. LETHABY, *Medieval Art, 312-1350*, revised by D. TALBOT RICE (Ida E. Brophy), p. 289; *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* (I. E. B.), p. 212; R. A. PARMENTIER, voir : PAUL COREMANS...; D. TALBOT RICE, see : W. R. LETHABY...; ELIZABETH RIEFSTAHL, *Glass and Glazes from Ancient Egypt* (Ida E. Brophy), p. 212; IBID., *Patterned Textiles in Pharaonic Egypt* (Ida E. Brophy), p. 212; ANDREW CARNDUFF RITCHIE, *Charles Demuth*, Id., *Abstract Painting and Sculpture in America* (Ida E. Brophy), p. 64; JOHN ROTHENSTEIN, *Manet*, see : Degas...; JAMES THRALL SOBY, *Modigliani* (Ida E. Brophy), p. 64; STEPHEN SPENDER, *Botticelli*, see : Degas...; W. STECHOW, H. E. TER KUILE, see : *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*; WALTER UEBERWASSER, introduction to *Giotto Frescoes*, translated from the German by MARY D. HOTTINGER-MACKIE (Ida E. Brophy), p. 289; LEON UNDERWOOD, *Bronzes of West Africa* (Ida E. Brophy), p. 289; Id., *Figures in Wood of West Africa* (Ida E. Brophy), p. 289; Id., *Masks of West Africa* (Ida E. Brophy), p. 289; DANIEL BERKELEY UPDIKE, *Printing Types, their History, Forms and Use, a Study in Survivals* (Eugene M. Ettenberg), p. 210; FRED. A. VAN BRAAM, see : *World Collectors Annuary*; H. E. VAN GELDER, J. G. VAN GELDER, J. K. VAN DER HAAGEN, R. VAN LUTTERVELT, H. VAN DE WAAL, G. T. VAN YSSELSTEYN, see : *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*; WERNER WEISBACH, *Vincent van Gogh. Kunst und Schicksal, Erster Band : Die Frühzeit*, Id., *Vincent van Gogh. Kunst und Schicksal, Zweiter Band : Künstlerischer Aufstieg und Ende* (Klaus Berger), p. 65; A. WELCKER, see : *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*; MONROE WHEELER, *Soutine* (Ida E. Brophy), p. 64; R. H. WILENSKI, Degas, Id., *English Outdoor Paintings*, Id., *Manet*, see : Degas...; *World Collectors Annuary* edited by FRED. A. VAN BRAAM (I.E.B.), p. 289.

NOTES

UR LES AUTEURS

ON CONTRIBUTORS

ROTHY KENT HILL

Curator of Ancient Art, Walters Art Gallery, Baltimore, Md., former fellow of the American School of Classical Studies, Athens, discusses here *Five Pieces of Early Greek Armor*. page 309

Conservateur du Département de l'Art Antique, à la Walters Art Gallery, à Baltimore, ancien membre de l'Ecole Américaine d'Athènes, analyse ici *Cinq pièces d'armure grecques anciennes* (trad.). page 359

AUL-HENRI MICHEL

Conservateur adjoint de la Bibliothèque Mazarine, actuellement chargé d'une importante mission de quelques mois d'études en Italie, est l'auteur, dans ce fascicule, d'un article intitulé : *La Psychomachie, thème littéraire et plastique* (Note sur le cycle biblique de Saint-Savin). page 319

Assoc. Curator, Mazarine Library, Paris, now in charge of an important several months' mission of study in Italy, is the author, in this issue, of an article entitled : *The Psychomachy, a Literary and Artistic Subject* (Note on the Biblical Cycle of Saint-Savin) (transl.). page 362

REDERICK HARTT

Associate Professor of Art and Archeology, Washington University, St. Louis, Mo., author of articles on problems in Italian Renaissance, here throws new light on *Mantegna's "Madonna of the Rocks"*. page 329

Prof. adjoint d'Art et d'Archéologie à l'Univ. Washington de Saint-Louis, auteur d'articles dans le domaine de la Renaissance italienne, étudie ici, sous un nouveau jour, *la Vierge aux Rochers de Mantegna* (trad.). page 365

UY DE TERVARENT

ambassadeur de Belgique au Japon, qui ajoute à sa carrière diplomatique de non moins brillants travaux d'historien d'art, bien connus d'ailleurs de nos lecteurs, précise ici *le Véritable sujet du "Paysage au serpent" de Poussin à la National Gallery de Londres*. page 343

Belgian Ambassador in Japan, who has added to his diplomatic career no less brilliant art historical works, well-known to our readers, shows here what he regards as *The True Subject of the "Landscape with a Snake" by Poussin, at the London National Gallery* (transl.). page 370

WALTER HEIL

Director, De Young Museum, San Francisco, editor of the "Pacific Art Review," whose interest for French art has always been great, presents here *A Bust by Coysevox in the De Young Museum, San Francisco*. page 351

Directeur du Musée De Young de San Francisco rédacteur en chef de la "Pacific Art Review", ami de longue date de l'art français, présente ici *Un buste par Coysevox au Musée De Young de San Francisco* (trad.). page 372

FERNAND DAUCHOT

Artiste peintre, élève de l'Ecole du Louvre où ses thèses portent sur Gauguin et Rimbaud, et sur le paysage dans la peinture espagnole, en nous offrant cet article sur *Meyer De Haan en Bretagne*. page 355

rend hommage à l'amitié qui le lie avec les Cochennecc, fille et beau-fils de l'artiste.

painter, student of the Ecole du Louvre with thesis on Gauguin and Rimbaud, and on Landscape in Spanish Painting, by offering us this article on *Meyer de Haan in Brittany* (transl.). page 373

pays tribute to his friendship with the Cochenneccs, daughter and son-in-law of the artist.

L'article de Frederick Hartt fait partie de la série d'articles qui paraîtront plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

The article by Frederick Hartt is part of the series to appear later in the volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : *Abraham délivre Lot*, fresque. — Saint-Savin, Toulouse.

Reproduced on the cover : *Abraham delivers Lot*, fresco. — Saint-Savin, Toulouse.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$16.00 or £5/14 yearly;

Single copy : \$2.00 or 14/3

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO



3 8198 314 952 456

4-E



